



مركز تحقيق وتطوير علوم العربية

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثاني

٢

يناير - فبراير

مارس ١٩٨٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبه
مصطفى سويلف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

مدير التحرير

سماي خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عنشيمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر
عصام بهي
محمد بدوي

مركز دراسات وبحوث علوم الأدب

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولار للأفراد ٢٤ دولار للهيئات .
مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولار).
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار).

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عبد المحول - كلية العربية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل - يولاق - القاهرة - ج - ع - م تليفون ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٢٢٨

الإعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصممين .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريال قطري - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن دينار روج - السعودية ٢٠ ريال - السودان
٢٥٠ قرشا - تونس دينار ١ ق - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب
٢٤ درهما - اليمن ١٨ ريال - ليبيا دينار روج .

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشا - ومصاريف البريد
١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات هوائيا بريدية حكومية

٤	لما قيل..... رئيس التحرير
٥	هذا العدد..... التحرير

١١	لغة القصر في التراث العربي..... نيلة إبراهيم
٢١	العناصر الروائية في الأدب العربي..... فتوى مطلق دوجلاس
٣١	توظيف السحر الأسطوري في القصة العربية المعاصرة..... وليد منير

٣٩	الرواية البوليسية..... عبد الرحمن فهمي
٥٧	رواية الخيال العلمي رؤى المستقبل..... عصام بهي
٦٧	عندما يكتب الروائي التاريخ..... سامية أحمد

٧٥	سيرة الأجيال في الرواية العربية والتركيا..... محمد حريدي

٨٣	لغة الحوار الروائي..... محمد فتوح
٩١	البطل الفضل بين الانتماء والاختراب..... إعتدال عثمان
١٠٣	وجهة النظر في الرواية العربية..... أنجيل بطرس

١١٧	جيل الستينات في الرواية العربية..... سامي خنبله
١٢٥	مظاهرة الشكل عند روائي الستينات..... محمد بدوي
١٤٣	المفارقة في القصر العربي المعاصر..... سوزا قاسم
١٥٣	تبار الوعي والرواية الثنائية المعاصرة..... يحيى عبد الدائم
١٧٣	ملاحظات عن القصة والحكاية..... أنثوية جيسون
١٨٣	مفهوم المثلث الروائي عند مارسيل بروست..... حامد طاهر

١٨٧	تألفن المتطوع في قصته..... ليل عثمان
١٩٥	قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة..... صبرى حافظ

٢٠٧	ندوة العدد..... التحرير
٢١٥	الفرق الروائي من جيل إلى جيل..... إعتدال أحمد بدوي
٢٣٩	الرواية الأدبية..... تجربة خنبله
٢٤٠	بين الأرض والسموات..... عباس ليب

٢٥٤	الطاهر وعالم الرواية الجزائرية..... سيد حامد الشناج
٢٦١	اللغة - الزمن - دائرة القدر..... عبد الرحمن الحناوي
٢٦٦	رواية الشيخ والسيرة القلبية..... شمس الدين موسى
٢٧١	الضباب..... علي شلتوت
٢٧٤	تصاویر من الزمان والماء والشمس..... سعد الدين حسن
٢٧٨	الرؤية الأسطورية في أفلاحة الأمكنة..... مدحت إسماعيل
٢٨٥	ألف ليلة وليلة : تحليل بنوي - عرض..... عبد الوهاب السيري
	الدوريات الأجنبية :
١	- الدوريات الإنجليزية :
٢٩٢	(أ) القصة والتاريخ..... لورال جيوزي غزول
٢٩٩	(ب) جيمس جويس في الذكرى لثلاث مئة..... التحرير
٢	- الدوريات الفرنسية..... حامد طاهر
٣٠٣	رسائل جليلة - عرض..... لثاء أنس الوجود
	مناقشات
١	- ملاحظات قارئ..... ماهر شفيق فريد
٢	- مقالات وأحداث عن صلاح عبد الصبور..... نبيل فرج
	البيوجرافيا
٣١٢	عجيب محفوظ في الإنجليزية..... ماهر شفيق فريد
٣٢٠	بيوجرافيا الرواية العربية..... صبرى حافظ
٣٢٩	بيوجرافيا الرواية السورية..... شكرى عزيز ماضي
	This Issue : ترجمة : محمود عواد
	مراجعة : نانسى سلامة

الرواية وفن القصّة

أما قبل

بهذا العدد نخطو هذه المرحلة الثانية خطواتها في عامها الثاني . ولقد كانت في يوم مولدها شابة فنية ، فاستقبلها الناس فرحين مستبشرين ، وما هي ذى نزداد فتاء على مر الأيام ، فيشتد عودها ، ويصلب قوامها ، ويستمكن كيائها ، وترسخ تقاليدها ، وتتأصل وجهتها ، وتغض في طريقها الذي اختطته لنفسها منذ البداية قدما ، لا تنحرف عنه ، وتحقق أهدافها القريبة والبعيدة التي استهدفتها منذ مولدها ، لا تحيد عنها . لا نحالي كاتباً لأنه يعرف كيف يسود الصفحات بالكلام المكرور والأفكار المعادة . ولا تفتح صدرها لمن يظنون أنهم بلغوا النهاية والحقيقة أن القطار قد فاتهم . وهي مع ذلك لا تدعى ، ولا تشفع على أحد . بل تأخذ نفسها بالشدة قبل أن تأخذ غيرها أو بأخذها غيرها . إنها على استعداد لأن تكون صديقة للجميع ، تمنحهم في سخاء بقدر ما نجد . ونمثل في تواضع بين أيديهم ، ولكن دون أن يقتحمها أحد ليفرض نفسه عليها . إن معايير صحبتها قد صارت مع الأيام واضحة ومحددة ، يستطيع أن يدركها من أوفى قدرا من الخصاصة وقدرة على التأمل والفهم . إنها الجدة والطرافة ممزوجتين بالجدية والموضوعية العلمية . ومن هذا الباب ، وهذا الباب وحده ، يستطيع أن يدخل إليها من يريد أن يخاطب ودها . ومن يود أن تفتح له ذراعها . ولأنها تطلع في مواسم ، كانت موضوعاتها موسمية ، فكل موسم لها مظهرها وموضوعها . وهي لذلك لا تحب اختلاط المواسم . لأنها لا تحب اختلاط الأفكار . قد تتأخر قليلا عن موعدها ، لأسباب لا يد لها فيها ، ولكنها لا تعدل عن موضوعها . وهي في صياحتها الموسمية قد توصلت في وجهها بعض الأبواب العالية وتسبح بالحديد . ولكن أصدقاءها في كل مكان يعرفونها . وبلتسمون إليها الطريق حيث كانت . فإن كان ذنبها أنها تريد للفكر الذي نجده أن يتحرك . وللتقافة التي تحلفت أن نجد نصها . وللزيف أن يرسل ، وللحقيقة الناصحة أن تسفر ، فتم الذئب ذنبها ! ولن نحملها الأبواب الموصدة على أن تظهر منه .

ولقد دأب كثيرون على التشاكي من خلو الساحة هنا من مجلة رحبية ، تعالج قضايا الأدب والفكر الأدبي معالجة جادة وجديدة ، وتولى ما يستحق من التاج الأدبي المعاصر ما هو جدير به من الاهتمام . ومع أن سياسة هذه المجلة تقوم على أساس الوفاء بهذه الأهداف فما زال هناك من يشاكون . ولا تفسر لهذا التشاكي إلا أن أصحابه - فيما يبدو - قد استبدلوا بالقراءة الكلام .

وبعد فقد دعت المجلة - وهي بصدد إعداد هذا العدد - مجموعة من أبناء الجيل الجديد من الروائيين إلى ندوة بطرحون من خلالها همومهم وتصوراتهم للفن الذي يكتبونه وما يطمحون إلى تحقيقه . وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأصيل من الروائيين ، تحقيقاً للهدف نفسه بطريقة أخرى . وقد استجاب فريق محدود من هؤلاء وهؤلاء ، وهم الشكر ، واعتذر فريق آخر لظروف خاصة ، وهم الشكر أيضا ، وقليلون لم يستجيبوا ولم يعتذروا ، وتخلوا بذلك عن مسئوليتهم . ترى هل مازلنا في حاجة إلى الدعوة إلى ضرورة تضافر كل الجهود من أجل تحقيق واقع أفضل ، ومستقبل مشرق ؟ !

مها يكن من شيء فلا ينبغي لنا أن نفقد تفاؤلنا ، فليس من الممكن - بدون التفاؤل - أن نتجز عملا فضلا عن أن نبني ثقافة ونرسخ تقاليد .

ويبقى - آخر الأمر - أن نعود فنكرر إعلاننا عن استعدادنا لتقبل أي نقد أو مراجعة لمادة المجلة . وفي هذه المناسبة ندعو المجلة كل المهتمين - مشكورين - إلى تقديم ما يتوافر لديهم من مادة تساعد على استكمال اليلوجرافيا الخاصة بالرواية ، التي نشرناها في هذا العدد ، فهي ثمرة جهد فردي ، آثرنا أن نشره تحقيقا للفائدة .

□ رئيس التحرير

فصول

هذا العدد

بعد أن صدر العدد الرابع من هذه المجلة لكي يناقش قضايا الشعر بعامة ، وقضايا الشعر العربي بخاصة ، يأتي هذا العدد لكي يناقش قضايا الرواية وفن القصص ، على المستويين النظري والتطبيقي . ويتضمن «ملف» العدد ثمان عشرة مقالة ، موزعة على محاور أربعة . تتناول قضايا الفن الروائي في نسخها التاريخي وفي واقعها العملي .

ومن هنا اشتمل المحور الأول على ثلاث مقالات ، أولاها تتعلق بلغة القصص في التراث الروائي العربي . والاخريتان تتعلقان بتوظيف العناصر القصصية من التراث ، كالحلم والأسطورة ، في القصص العربي المعاصر .

تنبها الدكتورة نبيلة إبراهيم في مقالة عن «لغة القصص في التراث العربي» إلى ضخامة الثروة القصصية التي يتضمنها التراث العربي ، وكيف أنها لم تزل ما تستحق من عناية الدارسين والنقاد المحدثين . ومن هنا فإنها توجه أولا إلى تشخيص تلك الثروة القصصية القديمة من الناحية الفنية ، مستفيدة - قدر الإمكان - من بعض الدراسات الحديثة التي تتعلق بنظرية القصص *Theorie des Erzählens* . ثم تحاول الباحثة - بعد ذلك - الربط بين الخصائص الفنية لذلك القصص والمجتمع الذي استقبله ، مبرزة - بصفة خاصة - دور الراوي . وانتهت إلى الجانب التطبيقي من المقال لكي يرصد - في ضوء التحليل البنائي واللغوي - ومن خلال نتائج قاصدين كبيرين هما الجاحظ والمحدثاني - العناصر الفنية المكونة لذلك القصص .

ولما كان من الشائع الربط بين نشأة القصة القصيرة والرواية في الأدب العربي الحديث ، والأدب الغربي ، فإن الدكتورة فدوى مطلق - دوجلاس تطلق في مقالها «العناصر التراثية في الأدب العربي الحديث» من حقيقة أنه من غير الجائز أن نغض عن شأن تأثير التراث الأدبي العربي في كتاب القصة المحدثين . إنهم ينهلون من هذا التراث ، واعين أو غير واعين ، وتأثرهم به على هذا النحو هو مظهر من مظاهر وحدة الأيداع العربي .

ونحن في هذه الدعوى اختارت الباحثة الوقوف عند عنصر أدبي تراثي هو «الأحلام» ، بما لها من طابع قصصي رمزي . يستخدمه كاتب القصة عن وعي ، مستغلا بذلك أبعادها التراثية . وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة ثلاث قصص للطبيب صالح والمجيب محفوظ وعبد السلام العجيلي ، بوصفها نماذج للاستخدام الفني للأحلام في علاقتها بالتراث . فهذه القصص تستغل - من خلال الحلم - بعض العناصر التراثية ، ولكنها تكشف كذلك عن مواقف هؤلاء الكتاب المختلفة من التراث . فالتراث عند الطبيب صالح مصدر صحة وسعادة ، وهو عند العجيلي مجلبة للهلاك ، ثم هو عند مجيب محفوظ ليس سوى دواء مؤقت لمعوم الإنسان الحديث .

ولما كانت الأسطورة وسيلة إدراك للحياة فقد حاول وليد منير في مقاله - وهو ثالث هذه المجموعة - أن يفحص كيفية توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة . وأن يكشف عما لهذا التوظيف من دلالة ، وما أضافه إلى الواقع من أبعاد . وقد عالج الباحث هذا التوظيف على مستوى اللغة ، ومستوى الشخصية ، ثم مستوى الحدث . ومن تحليل هذه المستويات في ثلاث روايات معاصرة على التوالي ، هي «الزويل» ، «لجمال الغيطاني» ، و«دوائر عدم الإمكان» لمجيد طويلا . وهما التاجر والنقاش ، لمحمد البساطي ، ينتهي الباحث إلى أن العنصر الأسطوري قد أثرى هذه الروايات ، بما أضافه على الواقع من أبعاد إنسانية ، وبما حققه على مستوى البناء الفني .

ثم يأتي المحور الثاني وتدور حوله أربع دراسات تهتم جميعا بالتصنيف النوعي للرواية ، فتعالج كل دراسة نوعا روائيا بعينه . والحق أنه لما كان هذا التصنيف يستوعب عددا كبيرا من الأنواع فقد اقتصرنا - لأسباب تتعلق بالحيز المكاني - على الاهتمام بأربعة أنواع قل اهتمام الدارسين بها .

ومن هنا كانت الدراسة الأولى لعبد الرحمن فهمي لأكثر الأنواع القصصية بعدا عن الواقع في دائرة الاهتمام ، ونعني بذلك

كلا الكاتبين قد تأثر بالرواية الفرنسية الطبيعية والواقعية ، وبما عرف باسم الرواية النهر **Roman fleuve** . وهكذا أدت الظروف الموضوعية المتأصلة إلى تماثل الرواية لدى الكاتبين ، من حيث الشكل ومن حيث الضامين .

ويبدأ المصنف الثالث ، مشتملا على تسع مقالات ، تتعلق بصفة عامة بعناصر الفن الروائي والمغامرة الروائية الحديثة .

ومن هنا تبدأ هذه المجموعة من المقالات بدراسة للدكتور فخر أحمد ، تناول « لغة الحوار الروائي » . وفي هذا المقال يستقصى الكاتب - داليا - لغة الحوار من خلال شهادات المبدعين ومواقف النقاد . وهذا يشير إلى قضية نوعية خاصة بلغة الحوار الروائي بين العامة والفصحي . والمقال استعراض للمراحل التي مرت بها هذه القضية ، وليس دراسة عملية للغة الحوار في نماذج روائية بعينها . ومن ثم فقد رصد الكاتب موقف عيسى عبيد التوفيق المتوسط بين مقتضيات اللغة ومقتضيات الفن ، وذلك بإثارة كتابة الحوار بلغة خالية من التراكيب المتفاسحة ، تتخللها أحيانا بعض الألفاظ العامة . أما إذا كان الحوار قصيرا ومقتضيا فإنه ينقل على ما هو عليه . ثم يعرض الكاتب لفكرة اللغة الثالثة ، التي ليست عامة وليست فصحي ، التي يقول بها توفيق الحكيم ، والتي تجمع في الوقت نفسه بين شروط الفصحي ومرونة العامة . ثم يتابع الكاتب القضية وقد انتقلت إلى مستوى آخر على أيدي علي الراعي ومحمد مندور وشكري عباد . حيث انصب اهتمامهم على حرية الكاتب وطبيعة تجربته الفنية ، وعتكين في ذلك إلى الضرورة الفنية . ومن ثم فقد أصبحت القضية قضية لغة فنية أو غير فنية ، لا قضية فصحي وعامة .

ومن قضية الحوار تنقلنا اعتدال عثمان إلى قضية « البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء » . ومن شأن الشكل الروائي الذي يظهر فيه هذا البطل أن يعنى بشكونه النفسي ، وسيرته الذاتية ، ونحته عن قيم جديدة في عالم تسوده قيم عابطة هي القيم المادية التي يحكمها اقتصاد السوق والمصالح الاحتكارية . ويستعرض المقال ثلاثة أشكال روائية غريبة تمثلت فيها شخصية البطل المعضل ، هي الشكل المعروف بالمثالية التجريدية ، والشكل الذي يعرف برومانسية الاستبصار ، وأخيرا الشكل الذي يتوسط بينها من النواحي الجمالية والتاريخية والفلسفية ، وهو المعروف برواية التكوين النفسي والفكري . ومن ثم تنقلنا الدراسة إلى شخصية البطل المعضل كما ظهرت في الرواية العربية ، وكيف أن ظهورها كان نتيجة لأزمة مشابهة في نتائجها لأزمة المجتمع العربي وإن اختلفت أسبابها . وقد أدت هذه الأزمة إلى إحساس المثقف العربي بالغربة والعزلة عن واقعه ، وإلى رفضه القيم السائدة ، ونحته عن قيم جديدة تفضي على وجوده معنى . ومن خلال دراسة لروايتي « البيضاء » و « قصة حب » ليوسف إدريس ، كشفت الكتابة عن نموذجين روائيين يحملان إشكالية البطل المغربي في بحثه عن الانتماء من خلال التوحد مع الآخر في الحب ، على نحو يتبع الاندماج الأشمل في الجماعة ، والمشاركة في تشكيل مستقبلها عن طريق العمل الثوري . وفي هذا العمل تمثل القيمة الحقيقية ، التي تضي على الحياة متزاها .

ومن قضية البطل المعضل نتقل مع الدكتورة أنجيل بطرس سمعان إلى قضية « وجهة النظر Point of view » في الرواية ، وهي قضية يوليها النقد الغربي الحديث أهمية كبيرة . وقد ارتفعت « وجهة النظر » ترجمة للمصطلح الغربي لأنه يمكن أن يحمل الدلالة الثنائية المطلوبة ، وهي فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي من جهة ، والعلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية من جهة أخرى . وقد تنبعت الكتابة تطور مفهوم « وجهة النظر » لدى النقاد الغربيين (هنري جيمس وفيليب ستيفك ونورمان فريدمان وروسي ليوك) ، ثم قدمت أمثلة لاستخدامه في الرواية الغربية والعربية . ثم يأتي الجانب التطبيقي من الدراسة ، فتتناول الكتابة بالتحليل روايات « قنديل أم هاشم » ليحيى حلي ، و « صيرامار » لنجيب محفوظ ، و « الحرام » ليوسف إدريس ، و « غرفة المصادفة الأرضية » لمحمد طويح ، لتنتهي من ذلك كله إلى تسجيل ظاهرة مهمة ، هي غلبة ضمير التحكم واختفاء الراوى التقليدي ، على نحو يسمح بطرح عدة وجهات نظر مختلفة ومتصارعة .

ومن هذه القضايا الفنية للموضعية يتقلنا سامي خشبة في مقاله « جبل السنينيات - تحقيق في الأصول الثقافية » إلى قضية عامة . تتعلق بجبل من الأدباء بدأ في الظهور على ساحة الأدب بعامة ، وفي مجال الرواية بخاصة ، في مرحلة السنينيات من هذا القرن . وهو يسجل أن وعى هذا الجيل كان ينطلق أساسا من هم سياسي ، يحاول التغيير ومنح العالم المفكك للهوش انتظاما وإيقاعا يجعلانه أكثر قابلية



للفهم ، ومن ثم أكثر قبولاً للتغير . وإذا كان معظم كتاب هذا الجيل قد بدأوا بكتابة القصة القصيرة - نظراً لقدرتها على تحقيق النتائج السريعة ، فإنهم انتهوا إلى كتابة الرواية ، وذلك لمناخهم اللحمي في تعاملهم مع الواقع . وقد انقسمت عقول هؤلاء الأدباء عدة اتجاهات فكرية ، سياسية وإيديولوجية ودينية ، تفاوتت قوة وضعفاً . وتفاوتت تأثيرها سلباً وإيجاباً ، هي الاتجاه الماركسي ، والاتجاه الوجودي ، والاتجاه النفسي . على أن هذه الاتجاهات على اختلافها كانت تعكس عنصراً مشتركاً - هو توفيق هؤلاء الأدباء إلى التعبير ، ورغبتهم الملحة في مجاوزة الواقع .

ومن الأصول الثقافية لجيل أدباء الستينيات نقلنا محمد بدوي إلى الجانب الواقعي في نتاج الروائيين من هذا الجيل ، متمثلاً في «مغامرة الشكل» لديهم . وهي المغامرة التي تعكس رغبتهم في مجاوزة الواقع وإعادة تشكيله . وينطلق المقال من فرض مؤداه أن تفاعلاً بين البينين الاجتماعية والأدبية ، ثم يختبر هذا الفرض من خلال تحليل المستويات البنائية ، والشكلية منها بخاصة . في أربع روايات هي : «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، و«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ليعلي الطاهر عبد الله ، و«جمعة أغسطس» لصنع الله إبراهيم ، و«الزيتى بركات» لجمال الغيطاني . وقد انتهى به التحليل إلى أن البنية الاجتماعية والاقتصادية العربية قد سادها نمط إنتاجي تداخلت فيه أنماط من حطب تاريخية أخرى ففتت عليه سمته المختلف . وكان على أدباء الستينيات أن يبحثوا عن الجوهر في هذا الواقع ، وأن يصوغوه في أبنية جديدة ، يفتنون إليها - واعين - بما هو ثابت وسائد وتقليدي . وقد انعكس هذا المهم في طريقة تعاملهم مع اللغة ، وفي أساليب توظيفهم للعناصر التراثية ، مستغلين في الوقت نفسه من مغامرات الشكل الروائي الغربية .

ومن مغامرة الشكل في بعدها الاجتماعي لدى جيل الستينيات نقلنا المذكورة سبوا قاسم في دراستها عن «المفارقة في القصص المعاصرة» إلى هذا العنصر البنائي الشكل ، وهو عنصر المفارقة irony ، الذي رائد يمين على الأدب بعامة في مصر منذ بداية الستينيات . لقد كان لهذا العنصر مفهوم ثري لدى الشكليات الروس ، طوره «ياكوبسون» حتى أصبح يعنى العنصر الذي يضمن تماسك البنية الأدبية وتلاحمها . وقد بدأ هذا العنصر للباحث بمثابة المبدأ التنظيمي الذي يحكم أعمال أدباء الستينيات . وهو ضرب من الاستراتيجية ، يستخدم على السطح قول النظام السائد ليضيق ويؤكد قولاً مغايراً له . وهو - من ثم - ذو طبيعة ازدواجية كالاستعارة . ومن ثم يلجأ الكاتب إلى المفارقة بهدف خلل الإفراط العاطفي ، وفضح التضخيم الفكري ، وإعادة النظر في التراث بهدف إعادة صياغته . وفي الجانب التطبيقي من الدراسة تناولت الكاتبة بالتحليل ثلاث روايات هي «الزيتى بركات» لجمال الغيطاني ، و«حكايات للأمير» ليعلي الطاهر عبد الله ، و«اللجنة» لصنع الله إبراهيم ، لكي تكشف لنا عن التجليات المختلفة لعنصر المفارقة فيها .

وإذا كانت المفارقة تمثل عنصراً بنائياً شكلياً في الرواية الحديثة بعامة والرواية العربية المعاصرة بخاصة ، فإن «تيار الوعي» يمثل كذلك منهجاً حديثاً في الأداء الفني للرواية . ومن ثم يحاول الدكتور مجي عبد الدايم في مقاله عن «تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة» أن يفتننا على تاريخ هذا التيار منذ بدأ على يد «جيمس جويس» في عشرينيات هذا القرن - حتى وصل إلى الرواية العربية المعاصرة («ميرامار» لنجيب محفوظ ، و«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، وغيرهما) . ثم يتبع نحو تيار الوعي في الرواية اللبنانية . ولجأه لدى ليلي بعلبكي في روايتها «أنا أحيا» و«الآفة الممسوخة» ولدى إميل نصر الله . ثم ينتهي إلى درس نتاج الكاتبة اللبنانية الشابة «حنان الشيخ» ، التي تبدى اهتماماً كبيراً بالمرأة اللبنانية وتطورها ، وبخاصة في روايتها الثانية «فارس الشيطان» . أما روايتها الثالثة «حكاية زهرة» فهي تمثل - فيما يرى الكاتب - قمة نضجها الفني . وقد استخدمت فيها لغة شعرية ، مع تكتيف الأحداث ، وخلق الرموز المشعة بالإيحاءات . ومن خلال استخدام الكاتبة لأسلوب تيار الوعي ، استطاعت أن تقدم صورة لما يجري في الواقع اللبناني من صراعات بلغت ذروتها في الحرب البشعة التي تجري على أرض لبنان .

ولا يعد بنا المقال التالي كثيراً عن موضوع تيار الوعي ، وهو الموضوع الذي قدمه حامد طاهر عن «مفهوم المعار الروائي عند مارسيل بروست» . فن هذا المقال يرى الكاتب أن رواية بروست «بحثاً عن الزمن المفقود» تمثل إحدى قمم الفن الروائي في العالم كله . بالرغم من سذاجة شخصياتها ، وبساطة أحداثها . ولكن أهمية هذه الرواية الطويلة تكمن - فيما يرى الكاتب - في استخدام زاوية رؤية جديدة ، تتمثل في تكتيك استخدام الذاكرة . والذاكرة لدى بروست هي الذاكرة العاطفية أو الوجدانية . أي المنطقة التي تخزن شتى الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية . وتبدأ الرؤية الفنية لدى بروست بالذاكرة الوجدانية . ثم التحليل العقلي

للتجربة . وتنتهي بالتعبير الفني البالغ التعقيد . الذي يستمتع بأقصى درجة من انصورية . وهكذا نجد لدينا عدداً فنياً متشابهاً . وحب الجنيات . هو أشبه ما يكون بالكاتدرائية ضخامة وتشعباً . ولعل هذا هو ما جعل بروس تيقن العمل الروائي دائماً بالبناء المعنوي . وفي ختام هذا الجزء يكتب «أنثوية جيبسون» المحاضر في جامعة هولوواي بالمجلد مقالاً خاصاً للمجلة . يطرح فيه بعض «ملاحظات عن القصة والفكاهة» . وهو يبدأ بتسجيل ملاحظات «جورج ميرديث» على شخصيات مولير التي تعكس تناقضاً كبيراً بينها وبين المجتمع . فتتيح نوعاً من المشاركة الراقية . وتعرفنا سائراً لكل ما هو تقيض للاجتماعي . والضحك - كما يقول «برجسون» - يكون عقاباً تقويمياً يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . ومن ثم يقدم الباحث عدداً من أمثلة الانحراف عن معايير التنظيم في النصوص الكلاسيكية . من شأنها أن تثير الضحك . كاللبس اللغوي . والحفاة . والثرثرة . والتكيز المفرط أو الإسهاب المفرط . . . إلخ على أنه ليس هناك شيء كوميدي - هائي - فالضحك يخضع للعوامل الاجتماعية بقدر ما يتأثر بالظروف النفسية . وأيضاً فإن معايير الثقافة هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . أما الفكاهة في النص غير الكلاسيكي فتقوم على نوع من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول . وعلى العموم فمن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة . كما أنه من النادر - بناء على هذا - أن يفتب أي من نوعي الضحك من أي زاوية غيباً كاملاً .

ثم يأتي المحور الرابع والأخير . مشتملاً على مقالين : أولهما يصف بنا على الرواية المصرية في أول الطريق . والثاني في منتهاه . في المقال الأول تعالج الدكتورة ليل عنان ظاهرة «التناقض» في موقف المفلوطيني . بين ما عربي من قصص أوربية وما وضعه من قصص من تأليفه . فقد لاحظت الكاتبة أن كلا النوعين من القصص يدور حول موضوع واحد هو الحب . وما يكون بين العشاق من مشاعر وعواطف . لكن بنية القصص المترجمة تقوم على أساس أن حبا عبقياً يقع بين طفلين نشأ معا في جنة الطفولة . ثم تنفجر فيها - عند بلوغها سن الشباب - الرغبة الجسدية فتخرجها من جنة البراءة . وعند ذلك تحمل عليها اللعنة . ثم يكون الموت حلاً لكل المشكلات . أما قصصه الموضوعية فقد كانت - على العكس من ذلك - قصصاً أخلاقية . تهاجم سفور المرأة . والانفاس في اللهو . وكل مظاهر الحفارة الأوربية . وهي تبدأ دائماً بحياة رجل وامرأة عبيد . في سعادة . ولكنها ما تلبث أن تتحطم على صخر الرغبة في تقليد أوروبا . لتنتهي القصة بعقاب صارم يتزل بالقتل . وهكذا تتناقض القصص المؤلفة في بنيتها مع القصص المعربة . ومن ثم تنتهي الكاتبة إلى أن المفلوطيني الذي كان يرفض في قصصه المؤلفة النموذج الأوربي هو نفسه الذي يهتم بترجمة هذا النموذج وطرحه على القارئ العربي .

أما المقال الثاني الذي يتم هذا الجزء وينتهي «ملف» العدد كله فهو مقال الدكتور صبري حافظ عن «قصص يحيى الطاهر الغلوبية» . ويلاحظ الكاتب أن أدب يحيى الطاهر عهد الله القصص في عمومته يتزعج إلى الإلهات من أسر القصص التقليدية . مستجيباً في ذلك - عن وعي - لتعدد واقعه وتراكبه . وقد تجلّى ذلك لديه في إنشاء لغة جديدة لها تراكيبها الخاصة . وإحالاتها المتميزة . وفواعلها في التقديم والتأخير . ومن خلال هذه اللغة خلق الكاتب عالماً يتميز بالجدة والصلابة وعمق الحس . مليئاً بالحركة والحياة والصراع . ومن ثم فإن قصصه الطويلة المتوالية «الطوق والإسورة» . . . «والحقاتي القديمة» . . . «وه تصاور» . . . تشير جميعاً إلى محاولة الكاتب التعبير عن عالم جديد . في الوقت الذي تعكس فيه ما في المصير الإنساني من مأساوية . وما يحيط به من تشاؤم .

وإذا انتهت مقالات الملف تطالعتنا بقوة العدد التي شارك فيها عدد من كتاب الرواية الجدد . وفيها يطرحون همومهم وتصوراتهم للفن الروائي كما يكتبونه وكما يريدونه أن يكون . ويل هذا استطلاع لفن الرواية من خلال تجارب الجيل الأسبق . يقدم ما يمكن أن يعد شهادة عليهم . ووثيقة تاريخية لها خطرها . أما الجزء الخاص بالواقع الأدبي فيتضمن - كالمعتاد - تجربة نقدية في رواية «الأرض ولونهارا» . ثم عرضاً نقدياً لطائفة من الروايات المعاصرة . الجزائرية والسودانية والسورية والفلسطينية والمصرية . وعرضاً نقدياً لكتاب «ألف ليلة وليلة» - تحليل بنوي . ثم تطرح علينا السوريات الإنجليزية والفرنسية موضوعات في الفن الروائي على جانب كبير من الأهمية . فضلاً عن عرض لرسائل جامعية حديثة . تتعلق بفن الرواية .



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



لشكنا الفصحى

في

التراث الحكيم للفكر العربي

(١)

وما كان من جوانب القصص في دراسة تراثنا العربي أن الباحثين المتخصصين لم ينتهوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصص العربي دراسة فنية عميقة ، فقد درج على دراسة مادة التراث العربي بعيداً عن تلك الثروة الأدبية الفنية . وحسبنا من دراسة التراث العربي أننا بدراسة تطور لغته المنطقية من كاتيب إلى آخر أو من جبل إلى جبل .

ولما بلغ إذا قلنا إن واقع الحضارة العربية لا يتمثل بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثروة الهائلة من القصص . وذلك إذا ما درس هذا الركام الهائل دراسة موضوعية علمية . نسحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب ونصيبه . ثم دراسة ظواهره الفنية من ناحية الشكل وانباء المربط بين الحياة والحكماء . هذا فضلاً عن دراسة وظيفته التي تمثل ظاهرياً في الحرص على روايته وتدوينه إما في ثنايا الكتب ، أو في كتب تنعده به . وإن دلت هذه الوفرة من الثروة القصصية على شيء فإما تدل على أن القصص كان يشارك الحياة حركتها

نبيلة إبراهيم

وكانت الرعية في التأمل جرياً وراء الحكمة القائلة : لا أطلب من النظر في عقول الرجال . وقد كانت هاتان الرغبتان مستقرتين في كيان كل عربي ، وكانت الدافع الحقيقي وراء حركة القصص المستمرة . ومنها تكن درجة الخيال أو الواقع مما يروى من قصص ، فإن الإنسان العربي كان معداً إعداداً غريباً لأن يكشف الحقيقة فيما وراء النص . وكانت هذه الحقيقة من الثبات بحيث إنها كانت تقع جبا إلى جيب مع حقيقة القسم والقانون والعقيدة

ولم تكن الحضارة العربية حضارة معقدة على حسابها ، بمعنى أنها لا ترى التكامل إلا في داخل محتوياتها ، بل كانت حضارة متفتحة ، حضارة بدأت من مرحلة أولية أو ربما بدأت من مرحلة الصغر ، ثم تفحص أبوابها لتستقبل كل جديد . فإذ أعصبتها تتراكم تركها لا يعرف حدوداً له إلا في المستقبل

وإذا كانت الحياة حركة بين الماضي والحاضر والمستقبل . فإن القصص كان يستمد من الماضي ومن الحاضر من أجل المستقبل . أما الماضي ، فبحث إنه يعد الزمن الوحيد القابل للتذكر ، ومن ثم كان الزمن القابل للتأمل . فقد كان يمد الإنسان العربي بالحاجج البطولية وبالصراخ الإنسانية الرائعة . وأما الحاضر . فإياه يعد دائماً لحظة فتر ، فقد كان يمدد بواقع الحياة وما فيها من تفاعلات كامنة تحت السطح . حتى إذا جاء المستقبل . فإنه يحمي عملاً برصيد هائل من مواد « التأمل » و « التقوى » . فيحيل هذا كله إلى واقع آخر . هذا ، فإن القصص في التراث العربي ، يكن مجرد سبيل أو متعة . كما لم يكن مجرد تعبير عن رغبة فردية يرمي « قصصاً » يرد أن يفتها وأن يضع بها غيره . بل كان عنصر حركة يسعى أن تسير لكي يعبر كل فرد في المجتمع حظه من الحياة . أو بالأحرى حقيقة مصام الحياة .

لقد كانت الرعية في الاستماع جرياً وراء قول الشاعر

ومعكنا أن يقول تعبير آخر إن الحضارة العربية لم تكن حضارة بارادجانية ، أي تلك التي تلعب فيها النصوص حول تركيبة فكرية

فإن أن أرى الديار بطرق
لنعمل أنى الديار بمعنى

واحدة . كما هو الحال في الحصار الهندية أو حتى الحصار الفرعونية . بل كانت حصارة سيستجائية ، فتراص فيها الوحدات المتوعدة ليعبر كل منها عن حقيقة في حد ذاتها . وعندما نراكم النصوص المعبر عن الحقائق على هذا النحو ، تترى النصوص ثراء كبيراً في معناها ودلالاتها . ويصبح ذات كفاءة إشارية عالية

فقد كان من الممكن أن يكون لكل موقف قصة . وكانت كل قصة تعبر عن رموز إشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع . أو لقن حركة فكر الفرد في إطار الحركة الدينامية للمجتمع

حكى أن الأصمعي مر بمغبرة فوجد حجراً قد كتب عليه هذا بيت من الشعر

أبا لعشر العشاق بالله عثروا
إذا حل عشق بالهن كيف يصنع

فكتب الأصمعي تحت

يسداري هواه ثم يسكنكم سره
ويخضع من كل الأمور ويخضع

بعد في اليوم التالي فوجد مكتوباً تحت بيت

وكيف يسدري والهوى قاتل الفنى
ولى كل يوم قلبه ينقطع

فكتب الأصمعي

إذا لم يجد صبوا لكما سره
فليس له شيء سوى الموت أنفع

بعد في اليوم التالي فوجد شاباً ملقاً على الأرض وقد فارق الحياة وقد كتب على الحجر .

سمعا ، أظننا ، ثم متنا ، فلبوا

سلامي إلى من كان بالوصل يجمع

ولم يكن العربي ينفذ إراء هذا النص ليتساءل ما إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت أم لم تحدث . وما إذا كانت صليفاً أم كذبا . أو أنها تعد إحدى حكايات الحب المدري الكثيرة التي أحدثت طابع الخيال . كما يمكن أن يكون نظراً القصيدة إليها اليوم

وكان الأمر كذلك لا ظلت هذه الحكاية تزوى ثم يكون لحرص على تدوينها . بل إن هذه الحكاية كانت هم المستمع أو القارئ بوصفها نصاً متكاملها بداية وله نهاية ، ويحتوى على حوار مبادل بين موقفين متعارضين ، أى بين شخصيتين ، إحداهما تمثل الدلالة المرجعية ، أى تمثل صوت المجتمع ، والأخرى تمثل الدلالة التعبيرية ، أى تمير الذات عن موقفها . وبين الحوارين يعيش التناقض ويستوعب ويستحسن المعنى الذى يروقه .

ولقد وجد أنشاهد المرحى نصاً مختوراً في الحجر عذبة . ولقد بهانه الحياة التي هيأت الشخصنة القصصية لأن تستعمل . وبعل هذا يشير إلى معنى احتفاء الشخصنة جسداً وبهاء روحها صوت . ولقد هذا للوقوف بين الحياة والموت . أو بين اليأس والأمل . ثم الحوار بين النصير الاجتماعي . فضاءت وجادت . وكما لم يكن تسمع صوت الصوت الآخر الذى لم يستطع أن يفهمها . وما حدث هذا حدث سائس بين معيار اجتماعي ثابت لأنه نظام . وموقف فردى عابر من ناحية عن تحريك هذا النظام ، كما عابر عن التوافق معه من ناحية أخرى كان هذا معنى الوصول إلى حالة السكون وانصمت المنطق . وهنا تلتقي نهاية الحكاية ببدايتها . فتستلم الشخصنة القصصية المجهولة في البداية للمصير الذى كانت تتردد في الاستسلام له في البداية . تاركة حقيقتهم محصورة على الحجر . تماماً كما نحر الحصارات على الأحجار لتكون شاهداً عليها للأجيال التي تتعاقب من بعدها

وإذا نحن استبحنا لأنفسنا أن سنقصي الأبعاد الدلالية هذا النص . فإنا نقول إن هذه الحكاية الموجرة البليغة بحمد حركة الحياة بين الفرد والمجتمع . فالحياة تستمر مادام الحوار دائراً بين طرفين . حتى إذا انقطع الحوار لبس من الأسباب ساد الحياة السكون وانصمت . ولا يبالغ إذا قلنا إن القصص كان يمثل بحق لغة التفاهم بين الفرد والمجتمع ، أى إنه كان يمثل . كما قلنا ، حركة الحياة .

وعندما يصبح القصص ظاهرة بحيث يسمعه السامع أينما جلس . وقرأه القارئ أينما تصفح كتاباً . فإن القصص صندد يعنى أسلبة علاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد . وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال . أى من خلال إجراءات هبة اقتصادية محددة . تتبع للفرد أن يستوعب في ذاكرته ولق شعوره الباطني إثر كما مبها . وكما حال ، للظواهر المربية وغير المربية . التي تعد القوى الكامنة المحركة للحياة

(٢)

وكان العرب قد ورثوا براهن أسطورة . حواراً فرضه حياة الصحراء . الحدودية ظلاً اتسعت آفاق الحياة . بدأوا يستعملون صوراً شتى من المعارف والتجارب الإنسانية عندئذ تشرح عالم الخبرة والأساطير تصنع أفعال لعالم آخر يراق . يتركز على الواقع ويتعداه في الوقت نفسه . ذلك أن حدود الواقع لا تكن لتفسر ما يجاور أحداثه سطوته . وعندئذ يأتي النص ليصور هذا الشيء . العرب ندى قد ينبغ في عروته حد الإخبار . بطريقة من التحليل المقنع . ويمكننا أن نقول إن نصي في هذه الحالة هو الذى ضعف بالإنسان على علة تمثل الحيز بين الطبيعي وما فوق الطبيعي . أو هذا العالم والعام الآخر ، أو الحدود والنصير والإنسان مطبوعه برهص أن يفتى إحساسه بالعام الآخر منها كان انباده للواقع . بل إنه يحشى أن يسي هذا العام الآخر . وهذا فهو يحرص على أن يظل مرتبطاً بهذا المجهول على نحو ما

وهنا تنشأ أعماط جديدة من النص . تكشف للإبواب عن مشكلات وجوده من ناحية ، وتصدر هذه المشكلات للعام الآخر من

ماحية أخرى . لكني نجعل وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية ،
ونجعل لكل فعل صاعقة تأتي من قبل العالم الآخر . وهكذا تظل تجارب
الحياة اليومية تحيى معها دائم الشيء العريب الباهر ، بل الخطير ، ثم يأتي
العصم بضم هذا المكر عندما يجعل مقياس الواقع ناقصاً إلا إذا قيس
بمقياس ما فوق الواقع . ولا يعجز القصص قط في أن يجد للمعيار الآخر
لبقيس به واقعه ، إذ إن رصيده من ذكريات الماضي أصبح هائلاً ،
وهو لا يد أن يجد فيه المادة التي تسعه في أن يضع المعلوم إلى جانب
المجهول . ونشئ الكتيب إلى جانب الشيء الباهر في قالب قصص
مفتصد . ولكنه يفعل فعل السحر عندما يجعل الفرد يطمئن إلى الحياة
بعد أن بعثها في رؤية كوية موحدة

فقد روى «أن موسى اجتاز بحرين ماء في صحح جبل قنوصاً ثم ارتقى
جبل بصل ، إذ أقبل فارس وشرب من ماء العين وترك عندها كبا فيه
درهم . فجهاد بعده راعى عنم فرأى الكيس فأخذته ومضى . ثم جاء
بعده شبع عليه أثر البؤس والسكنة ، حل ظهره حزمة حطب . فسلط
حرمة هناك واستبق ليستريح . فما كان إلا قبيل حتى عاد الفارس يطلب
كيسه . فلم لم يجده أقبل على الشيخ ، يطالبه به . فلم يزل يضرب حتى
قتله . فقال موسى : بارك ! كيف العدل في هذه الأمور ؟ قالوا : الله
هو وجل إليه : إن الشيخ كان قد قتل أبا الفارس ، وكان على أبي
الفارس دين للأحرار مقدار ما في الكيس ، فجري بينها القصاص
وقضى الدين ، وأنا حكيم عادل . » (١١) .

لقد جمعت هذه الحكاية بين الماضي والمستقبل في لحظة الحاضر ،
لأن الحاضر هو الذي يريد الإنسان أن يطمئن إليه . ولهذا فمن لا تعرف
شيئاً من الماضي إلا بمقدار الإشارة ، ولا تعرف شيئاً عن المستقبل إلا
بمقدار الخدس . أما في اللحظة الراهنة ، فقد أخذ كل من الطرفين حقه
بمقدار ما يستحق ، أو بالأحرى بمقدار ما قدره الحق الإلهي . وقد
كانت هذه الأعمال جميعاً تستغل بسهولة السبب لو لم يتدخل موسى
ليكشف عن السر الذي يقع وراء هذه الأعمال التي تتم في عالم الواقع .
وأفقد تدخل موسى هنا لصالح المنع إلى الحكاية ، إذ يمكننا أن نصور
فارس وقد وقع ضائراً في نهاية تفرجه بعد أن قتل رجلاً من ناحية .
وفقد ثروته من ناحية أخرى ، دون أن يعرف لهذه الأعمال معنى سوى
الغشوى العشوائى

ورعنا كان وراء هذه الحكاية رصيد ديني لشملة القصص في
تشكيل حكايته . وليس الرصيد الديني وحده هو الذي يستحق منه
القصص المددة التي تعب على تحليل الأمور تحليلًا يربط بين الحسى
وانتراسندتلى في وحدة واحدة من التعبير ، فالروايات كثيرة ، وللمنى لا
يصب

فقد ركبت رجلاً من أصمها «ديون ونفقة هيال عجز عنها .
فعاد أصمها ، ودارت به الدوائر ، حتى ركب البحر مع بعض
التجار قال : فتلاطمت بنا الأمواج حتى جعلنا في دردور بحر فارس
المشهور ، فاجتمع التجار إلى للمعلم وقالوا : هل تعرف لأمرنا مخلصاً ؟
فقال المعلم : يا قوم ، إن هذا دردور لا ينخلص منه مركب إلا ما شاء

الله تعالى . فإذا صبح أحدكم بنفسه لأصمها ، وأنا أدل جهدى لعل
الله يخلصنا . فقلت أنا : يا قوم كلنا في معرض الهلاك ، وأنا رجل
مست من الشفاء وكنت أتمنى الموت . وكان في السفينة جمع من
الأصمهايين ، فقلت لهم : احلقوا أنكم تقضون ديونى وتحسون إلى
أولادى وأنا أقديكم بنفسى . فأجابوا إلى ذلك ، فقلت للمعلم : بماذا
تأمرنى ؟ فقال : أن تقع على هذه الجزيرة . وكان قرب الدردور جزيرة
مسيرة ثلاثة أيام بلياليها ، ولا تقع عن ضرب هذا الدهل . فقلت لهم :
أصل ذلك . فحلقوا إلى أيمان معنظة على ما شرطت عليهم ، وأعطول من
الماء والزاد ما يكفى أياماً وأنا على طرف الجزيرة ، فذهبت ووقفت ،
وشرعت في ضرب الدهل ، فرأيت ليلاء تحركت ، ووجدت المركب وأنا
أنظر إليه حتى غاب عن بصرى . قال : فلما غاب عى المركب جعلت
أتردد في الجزيرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها ، وحدها شبه
سطح غليظ . فلما كان آخر النهار أحسست بهدة شديدة . فإذا طائر لم أر
حيواناً أعظم منه ، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاحتضت منه
خوف أن يصطادنى ، إلى أن بدا ضوء الصباح ، فقص جناحيه وطار .
فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على عشه ، وكنت أيضاً أيساً من حيائى
ورصيت بالهلاك ، ودبوت منه ، فلم يتعرض لى وطار مصباحاً فما
كانت الليلة الثالثة ، فعدت عنده في غير دهشة ، إلى أن نقص جناحيه
جند الفجر . فتمسكت برجله ، فطار أسرع طيراً إلى أن ارتفع النهار .
فنظرت نحو الأرض ، فما رأيت سوى لجة البحر ، فكذبت أترك رجله من
شدة ما نال من التعب ، فحملت نفسى على الصبر ، إلى أن نظرت نحو
الأرض ، فرأيت القرى والعمارات ، فلما من الأرض وتركنى على صبرة
تين في يدر لبعض القرى ، والناس ينظرون إلى . ثم طار نحو الهواء
وغاب عنى . فاجتمع الناس إلى وحملوني إلى رئيسهم ، فأحصر لى
رجلاً يقهم كلامى ، فقالوا لى : من أنت ؟ فحدثتهم بحديثى كله .
فتمحبوا منى ، وتبركوا لى ، وأمر الرئيس لى بمال ، عفت عندهم
أياماً ، فثبت يوماً إلى طرف البحر أخرج ، فإذا قد وصل مركب
أصمهاى . فلما رأوني أسرعوا إلى سائلين عن حالى . فقلت لهم : «نوم
إلى بدلت نفسى لله تعالى ، فأقضى بطريق عجيب ، وجعلنى آية
لناس ، وورقنى المال ، وأوصلنى إلى المقصد قبلكم . » (١٢)

لهذه الحكاية مزجت كذلك بين الواقع والخيال . والواقع مستمد
من تجارب الحياة ، أما الخيال فهو مستمد من رصيد هائل من القصص
الخرافي . على أن المستمع وهو يستمع إلى هذه المعامرة العجيبة ، لا يقف
عندها ليفكر فيها في حد ذاتها ، بل إنه يقف عند خاتمة التجربة التي
تتمثل في انفراج الأزمة بالسبب للفرد والجماعة في آن واحد . ولولا الفرد
ما تحت الجماعة ، ولولا الجماعة عانى الفرد هذا الجراء بل التعويض
الكبير . فلقد كان الفرد يعيش مع الجماعة في مغامرة واحدة في بداية
الحكاية . ثم ظهر عنصر التهديد في حياة الجماعة كما ظهر مضاعفاً في حياة
الفرد ، إذ كان يتهدده ما يتهدد الجماعة ، بالإضافة إلى ما كان يتهدده
على مستوى حياته الخاصة . والواقع أن ما كان يتهدده على مستوى حياته
الخاصة يشير في الوقت نفسه إلى ما كان يتهدد المجتمع على مستوى الحياة
الاجتماعية . وعبارة الفرد : كنت قد مست من الشفاء ، وكنت أتمنى
الموت ، إنما تمثل عجز المجتمع عن سد احتياجات الفرد . وهذا يمكننا

أن نقول إن التهديد تمثل في الحكاية على مستوى كوني وعلى مستوى اجتماعي . وتنشئ الحكاية بزوال التهديد على المستوى الفردي والاجتماعي معاً ، وذلك عندما ارتضى كل طرف أن يكون في نقطة الطرف الآخر وعندما زال التهديد كلية عاد الفرد لينضم إلى الجماعة مرة أخرى ، ولكنه انضم إليها في هذه المرة في جو صادم الاطمئنان وتعصفت فيه التجربة .

(٣)

لقد كان القصة في الحياة العربية بمثابة الأداء التمثيلي الذي يشط أحسن الخيال في الإنسان ، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعي^(٣) . وليست وظيفة الأداء التمثيلي مجرد توصيل الأخبار أو معلومات ، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معانٍ متشابهة وبين المستمع أو القارئ . وعندما تتكرر الرسالة في أكثر من صيغة ، فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة . وفي هذه الحالة يمكن القول إن المجتمع صاحب الرسالة قد نشط الجهاز الرمزي عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعي . وتتمثل هذه الإثارة في نوعين من الاستجابة يحدثان معاً وفي آن واحد : استجابة معرفية واستجابة تأثرية . وتوازي الاستجابة للمعرفة الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة ، كما توازي الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة القيم التي يعيش في إطارها . وعندما يحدث القصة أو الرسالة التي يحملها القصة فعلها ، عدلده يعيش الإنسان في حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية ورؤيته الكونية من ناحية ، واستجابته التأثرية وحسه بمجموعة القيم من ناحية أخرى .

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك ، إن الفرد في هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطوره الثقافة ، إن القصة الذي يعد جزءاً لا ينفصل به من هذه الدائرة الثقافية ، لا ينقل المعرفة ، بل هو بالأحرى يعلم هذه المعرفة ، إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارادجماية ، التي لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة الضمنية التي تقع في خلفها . وهذه المعرفة الضمنية هي التي توجه النص من الحسي إلى المعنوي ، ومن الخاص إلى العام ، ومن الحرفي إلى الكل

وخلاصة القول إننا إذا كنا يازاء نمهد وظيفة هذا النمط من لقصة في الحياة العربية ، فلا بد أن نميز بين عطين من المعرفة : المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية . إن الأولى تتحدد بتعريف الشيء أو إبراز علاقته بغيره ، أما المعرفة الموسوعية فهي غير محددة ، لأنها ترتكز على رصيد هائل من المعارف المسبقة ، التي يختزنها الإنسان من الماضي والحاضر . وتعد الرموز الإنسانية المتولدة من أهم محتوى المعارف الموسوعية . ولا يقف التشكيل الرمزي للأشياء والأفكار عند حد ، ولكنه متصل مع حركة الفكر البشري . ويقدر ما تتحرك الرموز داخل الإنسان فحرج مشكلة على نحو تعبيرى ما ، يكون ذلك عامل إثراء للمعارف الموسوعية لدى الإنسان

وتعد ثروة القصة في التراث العربي ، في كمها وفي حركتها المسمرة على المستوى الاجتماعي ، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربي وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقي من

للمعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية . وفي هذه الحالة لا يكون القديم قديماً لأنه لا يحسن إلا من خلال نص الحياة المعاشة وقد كان كل فرد في المجتمع العربي مهياً عن نحو ما لاستدعاء معارفه الموسوعية من خلال عملية القصة ، فهو إما قاص وربما مسمع . فالذي كان يحسب الآفاق كان يعود ليجلس إلى من يقع في عفر داره ، ويمارس حرقته في إتيان . وكان الحلقة كانت لجميع بين الحرف للثقافة في وحدة واحدة : حرفة القصة وحرفة الاستماع ، وحرفة القصص . وفي هذه الحلقة يكون القصة لغة تبادل التجارب ، ولغة التجارب النصي التام بين القاص والمستمع إليه ، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها . وإذا كنا قد حددنا وظيفة القصة في التراث العربي عن حد الحرف ، فإنا نحاول الآن أن ندرس لغة هذا القصة ، لنرى إلى أي حد تتفق لغته مع وظيفته .

(٤)

وود أن نقول بادئ ذي بدء ، ونحن بصدد الحديث عن لغة القصة في التراث العربي ، إن دور القاص أو الـ « هو » الذي يقص متوارياً وراء الأحداث والأفعال في أي نمط من القصة ، فردياً كان أم جماعياً ، يتحكم تحكماً كلياً في شكل القصة ولغته ، أو بمعنى آخر ، يتحكم في طريقة السرد وفي أبعاده المعرفية والدلالية والإشارية^(٤) . ولهذا السبب وحده كانت لغة القصة بعيدة عن لغة المسرح وعن لغة الشعر . فالمسرح يبدأ بالحوار وينتهي بالحوار ، أي إن النصوص المسرحية تقف وحدها في الصدارة . وفي الشعر يقف لنا الشعر ولغته ورؤيته في الصدارة . أما القصة فقد جمعت لغته بين لغة الحوار المسرحي ورؤية أنا القاص في وقت واحد . وعلى الرغم من أن الإنسان خلق ومعه غريزة القصة ، إذا استطعنا أن نسميها غريزة ، فإن القصة لم يقف شكلاً كما قد الشعر والمسرح . وإنما ترك القصة الحرية للإنسان ، أو بالأحرى لحرية القاص . وكل قاص يهدف متعمداً أو غير متعمد أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما ، ويتوقف وصوح الرؤية ودرجة تكييفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيه إن سلباً أو إيجاباً ، كما تتحددان بدرجة سماحنا لصوته الخفي إن ارتفعاً أو انخفضاً ، جهراً أو هماً ، عابثاً أو حصوياً .

وهكذا يمكننا أن نقول إن لغة كل نمط من أنماط القصة تتحدد بمعايير : طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل . بل إن نص يختلف من عصر لآخر من ناحية الشكل ومن ناحية مستوى توظيف اللغة وفقاً لمعايير . وهذا فإن أول شيء يبحث فيه ونحن بصدد بحث في لغة القصة في التراث العربي ، أن نبحث أولاً عن القاص في النص ، وهذا البحث يقودنا بالضرورة إلى شكل القصة أولاً ثم إلى لغته ثانياً

والقاص في القصص العربي هو ناقل قرائه وناقل تجربته وتجارب الجماعة . وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماماً لوجود هذا المستمع أو القارئ يوصفه مشاركاً أساسياً له في عملية نص وعندما تكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين ، فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القصة إلى الإثارة وتحريكه يكون المعارف

الموسوعية لدى المستمع ، بحيث يبرج المستمع ما يسمعه برصيده من معرفته من ناحية ، ويكون قادراً على الربط واستدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغوية من خلال تشييط حسه الإبداعي من ناحية أخرى .

القاص إذن عليه أن يحكي وأن يثير ، أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشبه إلى الواقع بقدر ما تشبه إلى الرؤية فوق الواقعية . وإذا كانت عملية الإثارة هي الهدف الذي يهدف إليه القاص ، فإن ما يحكي يسمى أن يكون كذلك مثلاً . وهكذا تنتهي إلى أن مهمة كل طرف من الأصناف الثلاثة في عملية القاص في التراث العربي ، ومعنى ذلك القاص والمستمع والنص ، كانت واضحة ومحددة ، بل إن مشاركة بينها كانت تقف على قدم المساواة .

أما القاص فعليه أن يقدم نفسه ثم يتعد ، وكأن النص بعد ذلك معد لأن يحكي نفسه ، فليس عليه أن يتدخل في تحليل نفسي للشخص ، بل يعمل الشخص وأنموذجا تابعة للأفعال .

وتبرز المشكلة عندئذ من خلال تنافس الأفعال التي يرتبط بعضها ببعض إما من طريق الإضافة أو من خلال العلاقة السببية . وعندما يصل لقاص إلى نهاية حكايته يكون الفعل الأخير قد وضع خاتمة لعملية تصعيد الأفعال وتراكبها ، دون أن يكون القاص قد تمسك بإيراد فعل معين ، أو توقف ليرصد أثر الفعل في الشخصية ، أو وقف مع الشخصية ليرصد حساباتها مع الأفعال . وإنما تقف الأفعال على قدم المساواة من حيث إن كل فعل يؤدي وظيفته في النص . وبناء على ذلك فإنه إذا كانت الشخصية () تنظر إلى الفعل (ب) ، فإن ما يهم القاص ليس هو () بل هو (ب) ^(١) . كذلك فإن المستمع أو القارئ لا يتم في الوقت نفسه بالشخصية أو أفعالها الداخلية ، بل يود أن يعرف الفعل وشيئته ، وتكون الشخصية عندئذ مجرد وسيلة لتحريك الفكرة .

وكي يتعد القاص عن الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية ومفاعيلها مع الأحداث . فإنه يتعد في الوقت نفسه عن إيراد القارئ في الحكاية ، أو حتى التمتع به . إن مهمته تنتهي عند حد السرد المنظم المدقق ، وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من معنى مد أن يستوعب الحكاية ، وبعد أن تنتزع في أثناء السرد بتسج فكره ورصيده المعرف والخصاري .

وربما كان من الأفضل أن تأتي بمودج قصصى يحاول من خلاله أن يبين كيف تتوزع الأدوار بين القاص والحكاية والمستمع أو القارئ تنزدي في النهاية وجميعها على نحو ما شرحنا . والحكاية التي تأتي بها واردة في كتاب أخبار الحكماء لأبي الفرج ابن الجوزي .

«وقال المؤلف أيضا . طعن عن عصب الدولة أنه كان في بعض أمرته شاب تركي . وكان يقف عند روضة ينظر إلى امرأة فيها هالت امرأة نرووحها . قد حرم عبي هذا التركي أن أتطرق في الروضة . فإنه طول النهار ينظر إليها وليس يب أحد . فلا شك الناس أن في معه حديثا وما أدى كيف أصبح فقال وجها . اكنتي إليه رقعة وعرفي بها . لا معنى لوقوعك . فتعال إلي بعد العشاء إذا عمل الناس في المظلمة . فإن حلف البت . ثم قام وحضر حفرة طويلة حلف الباب ووقف له . بها جاء

التركي فتح له الباب فدخل ، فدفعه الرجل فوقع ، وطموا عليه . وبق أياما لا يدري ما خبره . فسال عنه عصب الدولة فقيل له : ما لنا فيه خير . فارال يعمل فكره إلى أن يمض يطلب مؤذن للمسجد المحاور لتحت الدار ، فأخذه أخذا عبقا في الظاهر ، ثم قال له : هذه مائة دينار . حدها وامتل ما أمرك . إذا رجعت إلى مسجدك فأذن الليلة ببيل واقعد في المسجد . فأول من يدخل عليك ويسألك عن صبب إنعادي إليك فأعلمني به . فقال : نعم . فعلى ذلك ، فكان أول من دخل دوت الشيخ . فقال له : قلني إليك ولأى شيء أراد منك عصب الدولة ؟ فقال : ما أراد مني شيئا ، وما كان إلا الخير . بها أصبح أخير عصب الدولة بالحال . صحت إلى الشيخ فأخبره . ثم قال له : ما فعل التركي ؟ فقال : أصدقك ، لي امرأة ستيرة مستحنة ، كان يرصدها ويقف تحت روضتها ، فضجعت من خوف الفصيحة بوقوفه ، ففعلت به كذا وكذا . فقال : اذهب في دعة الله لما سمع الناس ولا قلنا . » ^(٢)

فالقاص في هذه الحكاية أكد وجوده في مطلعها بوصفه راويا لها ، وذلك من خلال عبارة «قال المؤلف» ، ثم عبارة «يلقى» . ثم سلم القاص عملية القاص للحكاية ، ملتزما بأصول قواعد القاص المصطلح عليها آنذاك ، وهي السرد المتتابع الذي يتخلل من التعقيب ومن التركيز على الدواعي الداخلية للشخصية المحكي عنها . وقد اختار لقاص من رصيده الذي يحفظه ما يربح المثلث المشترك في تلقيه من ناحية ، وما له وظيفة اجتماعية صالحة من ناحية أخرى . وتسير مشاركة القارئ مع عملية القاص خطوة خطوة ، بحيث تنطبع كل حركة في الحكاية في نفسه مباشرة ، محتلطة بمحسنة تجاربه وموقفه من المجتمع والحياة . وعندما تنتهي الحكاية بهذه النهاية المفتوحة المتمثلة في عبارة عصب الدولة : «اذهب في دعة الله ، لما سمع الناس ولا قلنا» ، يأخذ القارئ أو المستمع في تحريك الأحداث داخل نفسه ، فيعيد تشكيل العلاقات بين الحاكم والرحمة ، وبين الناس بعضهم بعضا ، وبين معيار الحق والباطل ، والرحمة والقسوة ، إلى غير ذلك من القيم التي تمثل نظام الحياة .

وربما أحس القارئ في نهاية الحكاية بعدم الاكتفاء الكلي نتيجة إحساسه ببعض الظلم أو بالأحرى بقسوة في القصاص . وربما ربط بين هذه القسوة وكون الشخصية التي وقع عليها القصاص شخصية تركية لا تنسب إلى المجتمع العربي بصفة وثيقة . وربما رأى ، على عكس ذلك ، الإنصاف كله في هذا الحكم . وكل هذه الاحتمالات تعني أن الحكاية تترك المجال مفتوحا لمستوعها لأن ينتهي منها إلى النهاية التي يريد بها . ومصلا عن ذلك ، فإن هذه الأمراصات المختلفة تعني أن الحكاية بهذه النهاية جعلت القارئ يشعر بوجود فائض من الأحداث لا بد أن تملأه حكاية أخرى . أي إن الحكاية ، على الرغم من تكاملها الشكلي ، تشعر القارئ بنقص لأنها لم تستوعب المجال كله بكل أبعاده . ولهذا فإن من الجوزي يأتي سلسلة من الحكايات عن عصب الدولة ، واحدة تلو الأخرى . لأنها في مجموعها تمثل موقفا موحدا . عندما تملأ حكاية بها الفراغ الذي تتركه حكاية أخرى

(5)

انظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته في تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميتها في عملية القصة . وربما كان أكثر لصيغ شيوعاً ، بل أكثرها ملاءمة للتحليل القصصى بصفة عامة ، هو أن النمط القصصى أياً كان نوعه ، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن ، ثم يحدث تهديد أو نقص إما للسطل أو لأسرته أو للجماعة ، فيتحوّل هذا التوازن إلى لا توازن ، ثم تتحرك الأحداث في اتجاه القضاء على حالة اللاتوازن حتى تصل إلى حالة التوازن الذى يشترط للوصول إليها أن ينقص على الشر .

ويعود إلى قصصنا لنجد مستويها المبدأى القصة الأساسيين ، وهما المبدأ الوصفي للأحداث المتسلسلة ، والمبدأ التحويلي . فليس الغرض من القصة هو تقديم شخصية تاريخية بأوصافها المميرة لها ، مثل شخصية عهد الدولة أو شخصية موسى ، بل إن الهدف من القصة هو الفعل في حد ذاته ، أو بالأحرى مجموعة الأفعال التى تبدأ بحالة التوازن ثم تتطور إلى حالة اللاتوازن ، الأمر الذى يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تنفّذ في مواجعة الأفعال الأولى إلى أن ينتهى الوضع باستقرار وتوازن جديدين .

إن القصة عندما يكون بمثابة الأداء التمثيلى لحركة الحياة ، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق وحقيقة مقدّر ما من الحياة . وإذا كانت الحياة لا تترى إلا بالتجارب التى تجعل الإنسان يعيد حساباته دائماً بدأ مع متغيرات الحياة التى تلغىه دفماً لأن يعيش حالته التوازن واللاتوازن فى أوضاع مختلفة ، فإن ما يثير الإنسان حقاً في أثناء اندماجه في عملية القصة هو أن يرى كيف تتم عملية تحويل الظواهر والأفعال العريضة المهنددة للحياة لصالح الفرد والحياة . وهذا الكيف لابد أن يكون غريباً بمقدار ما يكون الفعل الأول المهدد غريباً ، فما هو مأثور ومعتاد في الحياة لا يصلح أن يكون حصراً قصصياً ، اللهم إلا إذا استطاع القاص أن يسلطه في دائرة ما هو غريب .

ولعلنا نرى الآن إلى أى حد يلزم البناء الشكلى لهذا النمط من القصة القاص لأن يقف منه على بعد ، وإلى أى حد ينسجم البناء الشكلى مع دور القاص في سبيل أداء الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من هذا القاص .

إن القصة عندما يلجأ في حبيوة مع أحداث الحياة اليومية ، فإن كل حكاية تمثل حدثاً مقطوعاً حرمياً أو طوبى في واقع الحياة . وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال بصره لا من خلال غيره ، فإنه يريد كذلك أن يحس حقيقة القصة من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية . وكما أن الإنسان لا يبصر الحقيقة في حد ذاتها ، بل يبصرها في حركتها الدائرة من الأسوار إلى الألفصل ثارة ، ومن الألفصل إلى الأسوار ثارة أخرى ، فإنه - على هذا النحو - يتأمل حقيقة الأفعال وهي تتحرك في الحكاية من التوازن إلى اللاتوازن ، ثم من اللاتوازن إلى التوازن . ولا يتم هذا التأمل وهو في حالة من اللاتفعال ، بل يتم وهو في حالة من الاسرخاء الذهني ، وهو شرط أساسى لفهم ما يعيه ويقال في ذاكرته

على أننا لم نقل بعد كل شيء عن النظام الشكلى لهذا القصة . وقد يجتهد الأمر على القارئ يرى أن مثل هذا النمط من القصة يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخى للأحداث ، أى إنه يمكن أن يتدرج ، أو يتدرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التاريخ شكل أو بآخر . ولكن كونه التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو ، أى على شكل حكايات ، كل حكاية مفعلة على نفسها وتقف في يؤدتها شخصية أو أكثر لتحكى موقف أو تمثل فكرة . وهذا ما كان يدركه القاص العربى في وصرح : المهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره ، أما هو فإنه يقدم نمطاً أدبياً يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً ومحتواً .

وربما كان وجه التشابه بين هذا النمط من القصة وبين التسجيل التاريخى للأحداث أن كليهما يلتزم بالسرد المتسلسل دون تدخل من قبل الروى أو المؤرخ ، أى إن كلا من التسجيل التاريخى للأحداث وهذا النمط من القصة يعتمد على الوصف . ولكن الوصف المتسلسل بالأحداث التاريخية لا يماثل الوصف المتسلسل للأحداث القصصية ، ذلك أن التاريخ لابد أن يلتزم بتتابع الأحداث كما حدثت في الزمن . الواقع ، أما بقص فلا يختار الأحداث ، بل الأفعال التى يصلح توظيفها في خدمة فكرة الحكاية . وهذه الأفعال تنحصر المستمرة في الزمن الحقيقي إنما ينسجها القاص في إطار الزمن القصصى .

وعلى كل فإن الوصف وحده لا يصنع قصاً ، بل لابد أن يصنع وصف الأفعال لمبدأ أساسى آخر للقصة هو مبدأ التحويل^(١) . وربما كان من قبيل تكرار المعلومات أن نقول إن دبروب ، الباحث الشكلى الروسى ، هو أول من أشار إلى طريقة توظيف القصة لمبدأين المبدأين : المبدأ الوصفي للأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلي . ولكن دبروب ، كما هو معروف ، كان يبحث أولاً في نمط القصة الشعبي الخرافى . فضلاً عن ذلك فقد أشار إلى مفهوم التحويل في القصة مرة حين يكون صريحاً ومرة حين يكون ضمياً . وهما هنا هذا المفهوم الضمى ، لأنه هو الذى يتفق مع ما نبحث عنه من مفهوم التحويل .

بعد أن حدد دبروب الوحدات الوظيفية التى تستوعب أشكال نفس الخرافى ، والتى بلغ عددها واحداً وثلاثين وحدة وظيفية ، عاد يفسر على أن هناك مجموعة من الوحدات الوظيفية التى يرتبط بعضها ببعض البعض الآخر ارتباطاً إلزامياً من خلال التعارض أو التماثل (لا التطابق) وهذه الوحدات لا تأتى متتابعة في الزمن القصصى المتسلسل . فإذا كان هناك وحدة الخروج في سلبية ، فإن هناك في النهاية وحدة العودة . وإذا كان هناك في البداية نقص أو تهديد ، فإن الحكاية تنتهى برواى القصة أو التهديد . وإذا كان هناك انتصار للقوة الشريرة ، فإن البطل يعود يستمر عليها في مكان آخر^(٢) .

وهذا المفهوم الحقيقي للتحويل كما وضعه دبروب هو الذى نبحث

(٦)

ومن الظواهر الشكلية تستقل إلى الظواهر اللغوية لهذا الخط من القصة في التراث العربي . وهذا يتحدد القصة بشكل معين ، وعندما يكون طبيعته متداخلة مع حياة الجماعة في حركتها اليومية ، ويكون استجابة لمطلبها المعنى ، عندئذ يصبح القصة لغة متفق عليها من المجتمع ، أي إن لغة تصبح تحميها لغة بوصفها نظاماً *langue* ، لا لغة بوصفها استعمالاً فردياً *Parole* - وفقاً لاصطلاحات دي سوسير^(٩)

وإذا كان بعض العلماء قد اصطلاحوا على أن اللغة بوصفها نظاماً لا تكون إلا على المستوى التجريدي ، وأنها لا تصبح حقيقة إلا على مستوى الاستخدام الفردي لها ، فإن هذا الخط من التعبير القصصي يؤكد أن اللغة بوصفها نظاماً يمكن أن تتحقق على مستوى التعبير الأدبي ، إذا كان الشكل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة اللغوية ، لأنه هو نفسه أصبح نظاماً اجتماعياً ، شأنه شأن اللغة .

وأساس النظام اللغوي اسم وفعل وملحقاتها ، وكذلك أساس هذه القصة اسم وفعل وملحقاتها . والاسم في اللغة يحال من أي تحديد ، مما عدا التحديد بالحس . فالولد يتحدد بحسبه ، وكذلك الرجل أو الشجرة ، إلى غير ذلك . فإذا وصفت الاسم أو أخبرنا عنه فإننا نصيق بذلك دائرة التحديد .

وهذا ما يحدث على وجه الدقة في هذا الخط من القصة العربي والحكاية تتحدث عن رجل أو امرأة أو صبي ، ثم نصف هذا الاسم أو نحدد . فيكون التناحر في حكاياتنا الثانية فقيراً بالأساس ، أو يكون التركيبي طميب لا يرعى الخرافات ، ومن الطبيعي أن الوصف أو الخبر في القصة لا يكون إلا مقدراً ما يكشف عن فكرة الحكاية . وهذا يتجاوز الاسم بدائرة العامة إلى دائرة خاصة تشير إلى مجموعة مميزة من الناس . ومما تكرر الصفة أو الخبر ، فإن الاسم يظل في إطار الاستخدام اللغوي سجريدي

وبهذا يجرى من الاسم بصفة فإن هذا يمثل حالة من السكون ولا يدخل الاسم في حالة الحركة إلا عندما يقترن به الفعل . وكذلك يبدأ هذا القصة بحالة من الاستقرار أو السكون ، إذ لا يعرف فيها إلا الاسم وخبر الذي يصف . وإلى هنا يكون الاسم قد أدى وظيفته على مستوى القصة ، مثلاً يؤديها على مستوى اللغة ، فكلما لا يعود إلى التجريد والشمول إلا بهدف التمييز عن الظاهرة أو النظام

على أن القصة لا يثبت أن تمثل من حالة الاستقرار أو التوازن كما ذكرنا في حالة التوازن . ثم من حالة التوازن إلى حالة التوازن وهذا معنى أن نعلم أن يتدخل بوظيفته التي نعوم بها على المستوى

اللغوي ، عندما يحيل السكون إلى حركة . وكل حركة في القصة تتطلب صلاً مستقلاً ، بحيث إن الفعل يبدو مستقلاً في حركته عن الأفعال الأخرى . فقد حدث أن تطور القصة في حكاية التركي من التوازن إلى التوازن عندما حدد التركي حياة الرجل بمراقبته لمرأته على الدوام . مما انتقم منه الزوج وأنتهه من الوجود ، عادت الحركة من التوازن إلى التوازن . وقد كان من الممكن أن تنتهي الحكاية عند هذا الفعل ، ولكن هذا الفعل المصاد لا يمكن أن ينتهي بالحياة إلى الاستقرار ، لأن المحرم الاجتماعي لا يربطه حرم اجتماعي آخر . وهذا فإن الفعل لدى قوم به الزوج وظل أنه قد وصل من خلاله إلى حالة التوازن لم يكن يحمل له طياته إلا حالة من التوازن . هذا فضلاً عن أن هذا التوازن ليس كاملاً من الناحية النفسية ، إذ إنه بعيد الحركة إلى حالة التوازن الأول تماماً وهذا كان لابد من أن تتطور الحركة من هذا التوازن الذي تنصل إلى التوازن الثالث والأخير عندما أقرت القوة الحاكمة فعلة الزوج وقتب من اللامشروعية إلى المشروعية ، أي عندما سلمت بلا مشروعية على المستوى الفردي ، وأقرت بمشروعيتها على المستوى الجماعي

على أن خاصية الفعل على مستوى اللغة لا تقتصر على كونه معبراً عن الحركة في الزمن ، بل إنه يتعدى هذه الخاصية الزمنية إلى خاصية الكشف عن موقف الإنسان الإرادي أو غير الإرادي ، أي عن الموقف الذي يحققه مختاراً أو مجبراً . ولهذا فإن هناك - على مستوى اللغة - الأفعال التي تشير إلى الرغبة والاختيار ، وهناك الأفعال الشرطية التي لا تجعل عمل الشخص اختياراً محضاً ، بل اختياراً مشروطاً . ثم هناك الفعل الذي يدل على الوجوب والإلزام دون أن يكون للشخص الخيار فيه . وإذا نحن أنمنا النظر في هذا الخط من القصة ، فإننا نجد أن الشخصية تقوم بالفعل الإرادي الذي يشير إلى الرغبة الفردية مرة واحدة ، أما الأفعال الأخرى فهي مشروطة أو إجبارية . ودلالة هذا أن الفعل الذي يحاسب عليه الفرد إجبارياً أو سلبياً هو الفعل الذي يقوم به محض اختياره . فإذا تلا هذا فعل مشروط فإنما يكون هذا على سبيل الاختيار ، أي اختيار مدى إصراره على فعله الأول . فإن كان الفعل إجبارياً والاختيار أكدته ، كان الجزاء الحس ، وإن كان الفعل سلبياً والاختيار أكدته ، كان الجزاء سلبياً . وعلى كل فإن الفعل الإرادي في هذا القصة يشير إلى رغبة الفرد ، أما الأفعال المشروطة والإجبارية تشير إلى رغبة الجماعة

وإلى هنا يمكننا أن نتمثل إلى أي حد يمكن أن يكون نظام اللغة ممثلاً لنظام الحياة ، وذلك عندما نستعمل اللغة في وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من خلال هذا الخط من القصة .

(٧)

على أن القصة في التراث العربي لم يقتصر دوره على خلق لإثارة المستمرة للحقائق المطلقة ، بل إن القصة قد وظف كحدث توطيعة مع حيدا لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة . وإذا كان مصدر الإثارة في الخط السابق هو الانبهار لتجدد الستمر بالحقائق الكلية فإن مصدر الإثارة في الخط الواقعي الذي سمرص له هو الإدراك الواعي بظواهر

اجتماعية غريبة . والسري في خرافتها ، هو أنها تكشف عن غرابة الحياة ولعل هذا يفسر لنا حرص بعض كتب التراث على أن يختص كل منها بتقديم ظاهرة اجتماعية واحدة تحاك من حولها الحكايات والأخبار . وليس لحرص من تقديم هذا الكم الهائل من الحكايات والأخبار سوى انكشاف عن الأبعاد الاجتماعية المثيرة لهذه الظاهرة . ومن هنا كانت الكتب التي اهتمت بأخبار الطفيليين وحكاياتهم . واليهلاء ، والصومس ، والمختلين ، والعرفاء ، وغير ذلك .

وما نود أن نقوله هو أن توظيف القص في الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موحها كذلك إلى الحس الاجتماعي على نحو مباشر . بحيث يجعل الفرد المتلقي في علاقة مباشرة مع الظاهرة ، فيكون مشاركا مشاركة فعالة في التأثير والحكم عليها . فالقاص في هذه الحالة يقف من الظاهرة موقفا نشيطا فعلا يقدر ما تقف الجماعة المتلقية هذا الموقف انشطت الفعاليات .

وهذا الحس المشترك هو الذي يضع الظاهرة في إطارها الاجتماعي الحقيقي وليس في إطار الرؤية الفردية .

ومن هنا كان إطار القص السابق صالحا إلى حد كبير لتوزيع عملية الإثارة إزاء قضية من القضايا الاجتماعية بين القاص والمتلقي على حد سواء .

ومع ذلك فقد حدث تحريف من نوع ما في الإطار الشكلي للنسق لسابق ذلك أن القصة ما ليست عرجا من الخففة للرؤية ولترانسندنتية ، بل هي قصة اصباغة صرف ، ولا بد أن يكون للنقص عندئذ وجهة نظر لا يستطيع أن يحجبها . أو على الأقل لا يستطيع أن يجمع حضورها حلسة بين ثوبا الكلام . ومن هنا تختلف طريقة تدخل القاص في هذا النمط ، كما تختلف درجة حضوره عن النمط السابق . إن كليهما راوا لما يقص ، ولكن بينما وجدنا القاص الأول يعلن عن نفسه في البداية ثم يسحب لأنه لا يريد ، بل لا يستطيع ، أن يحدد وجهة نظره . حفيظة قريبة منه وبعبارة عنه في الوقت نفسه ، ومن الأفضل عندئذ أن تترك هذه الحفيظة لحركة التمكيد المزدوي لدى المستمع لكي يستوعبها ، فإن القاص في النمط الاجتماعي الصرف الذي سمرض له ، لا يستطيع أن يحجب حضوره ، لأن الظاهرة ذات طابع جذلي على المستوى الواقعي ، ومن المفيد أن يكون القاص مشاركا قارئ في هذا الحس .

نقول هذا القول وفي ذهنا بطبيعة الحال الملاحظ القصص لا الملاحظ الكاتب البلاغي . وقد كان الملاحظ من جملة النمط السابق من القص ، وقد أودع كتبه ثروة كبيرة منه . ولكن الملاحظ ، إلى جانب ذلك ، هو صاحب قصص اليهلاء المشهورة . وقد عرف الملاحظ بهذه المير في القص . ولهذا كان من الأفضل أن تأتي مثال من قصصه ليرى إلى أي حد لحذى الملاحظ النموذج القصصى السالف الذكر شكلا ولغة ، وإلى أي حد اعرف عن مميزات هذا النموذج بحيث أصبحت له خصوصيته الية . يقول الملاحظ :

«صحبى محرم القاش من مسجد الجامع ليلا ، فلما صرت

قرب منزله ، وكان منزله أقرب إلى المسجد من منزلي ، سألتني أن أبيت عنده . وقال : «أبي تلعب في هذا البرد والمطر ومبرلي منزلك ، وأنت في ظلمة وليس معك نار ، وعدى لي لم ير الدس مثله ، وتبر ناهيك به جودة ، لا تصلح إلا له . قلت معه ، فأبطأ ساعة ثم جاءني بحمام ليأ وطبق تمر . فلما مدت قال : «يا أبا عثمان ، إنه ليأ وعيظته ، وهو البيل وركوده . ثم ليلة مطر ورطوبه ، وأنت قد طعنت في الس ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا . ومارال الفيل يسرع إليك ، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء ، فإن أكلت البيا ولم تباليغ ، كنت لا أكلا ولا ناركا . وحرشت طاعتك . ثم قطعت الأكل لشهي ما كان إليك ، وإن بالمت بنتا في ليلة سوء وهو الاهتمام بأمرك . ولم بعد لك بيذا ولا عسلا . وإنما قلت هذا الكلام ، لكلا تقول غدا : كان وكان . والله قد وقعت بين ناني أسد ، لأنني لو لم أجتك به وقد ذكرته لك ، قلت محل به وبدا له فيه ، وإن جئت به ولم أحلرك منه ، ولم أذكرك كل ما عليك فيه . قلت : لم يشق علي وم يصح ، فقد برئت بيت من الأمرين جميعا . فإن شئت فأكله ومرة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ويوم عن سلامة .

لما ضحكت لك كضحكي تلك الليلة . ولقد أكلته جميعا لما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور لما أظن . ولو كان مما من يفهم جلب ما تكلم به لأنني على الضحك أو لقصى عني . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب .» (١)

فالملاحظ هنا يتدخل في القص بوصفه راويا أو بالأحرى مسجلا لتجربته ، وهو يتحدث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره . على أن الملاحظ يمثل في الوقت نفسه الـ «هو» الآخر الذي يعيش معه ظاهرة البخل في المجتمع . لكن الملاحظ لا يهدف من وراء تدوين هذه السكثرة الهائلة من الروايات والأخبار عن اليهلاء أن يكون مجرد مسجل بظاهرة البخل ، ومؤكدا لوجودها ونشئها ، بل كان يهدف إلى تأكيد أن عالم الأفراد يمكن أن يكون مصدرا للمعرفة الموصلة إلى حقيقة أكبر من الظاهرة . ولا تتكشف هذه الحقيقة إلا من خلال التوصل إلى سبب الذي يحكم حكايات اليهلاء ، والذي يمكن أن تكون الحكاية السابقة بمثابة له .

فالمحليل منهم اجتماعيا ، والتهمة الموجهة إليه هي أنه غير متم للجماعة . ولهذا فهو يحاول أن يرد عن نفسه التهمة في بادئ الحكاية بأنه رجل مصيب ودو حسن اجتماعي مشارك . فهو لم يرص لصديقه أن يسير في البرد والمطر ، ودعاه إلى بيته القريب من المسجد . وفصلا عن هذا فقد أغراء بعشاء شهى ، يحده عنده في بيته . وقد كان البخل بذلك ممثلا للسلوك للرغوب فيه في المجتمع العربي . وقد لبى الملاحظ دعوته وهو يكن له في نفسه ما هو معروف عنه من صفة البخل ، ولكنه لبى دعوته وكأنه يريد أن يصعه موضع اعتبار . ولكن الاحتيا كشف عن تأصل صفة البخل التي لم يكن من السهل أن تترك صاحبها وبو في موقف واحد . وقد كان هذا الكشف على المستوى العمسي عندما تأخر ساعة في إحصار الطعام وكأنه كان مترددا بين أن يحصره أو يحجبه . فلم يجد أنه قد أسقط في يده ، أحضر الطعام وهو يرتب في نفسه عذرا آخر للحرج

استقالاتا مباشرة ثم بعيد تشكيله في نفسه من خلال وعييه من المعارف الموسوعية .

وقد تعبر دور الإسم والفعل في هذه الحكاية المثلثة بغيرها ، بناء على ما اعتراها من تعبير داخل وبناء على تعبير وظيئها . فلم يعد الإسم عاما ، بل أصبح يتحدد بمجموعة معينة من الدس . وهذه المجموعة تمثل حالة من الاستقرار عندما توصف بأنها محل محاسب . أما عندما تتحرك على المستوى الاجتماعي ، أي عندما يحدث الفعل ، مجدها تتحرك من التوازن إلى اللاتوازن . ولا تستطيع الشخصية انعطافية أن تعود بعد ذلك إلى حالة التوازن لأن لم تستطع أن تسمى بغيره الواقع عليها .

وبناء على ذلك فإن الأعمال في هذا النمط تنتمي جميعها إلى الأعمال الإيجابية لا الاختيارية . فقد كان التحليل مبررا على الاستصفاة لإيجاد التهمة الملتصقة به . وكان مبررا على تقديم العدم لأنه أسقط في يده . وكان في النهاية مبررا على أن يستقبل السخرية

(٨)

وإذا كان القصاص الأول يعلن عن نفسه ثم يتسحب ، ورد كان المحاضر يبدأ بإعلان حضوره ثم لا يتسحب ، تاركاً أصداء صوته عالياً . فإن الممثلين يعلن عن نفسه على طريقة النمط الأول من القصة ، عندما يعاجي القارئ في كل مقدمة بعبارة : حدثني عيسى بن هشام . ولكنه إذ يرفض الانسحاب من القصة كي يفعل (المحاضر ، لا يبقى على صوته إلا هباً ، لأنه لا يتحدث إلا من وراء حجاب . لقد أناب عنه عيسى بن هشام في عملية السرد بقصص . كي تلب عنه أبا الفتح الإسكندري في بث للغزى الذي يريد أن يوصله من المقدمة . أو لنقل من المقامات .

وهذا يكون بديع الزمان قد حقق تشكيلا فنيا جديا آخر داخل التشكيل الفني المتواضع عليه في القصة ، وهو السرد من خلال الروى

وبمثل بناء المقامة في تداول موقفين قصصيين ، موقف عام يحس به حركة الحياة الجمعية المضطربة التي يكاد الإنسان يصل صريقه فيها ، ثم موقف فردي خاص يبرز من خلال هذا الموقف الجمعي المضطرب ليبحث له عن حل وسط هذا الصياح . ويمثل الموقف الأول عيسى بن هشام ، كما يمثل الموقف الثاني أبو الفتح الإسكندري . وقد يتلى أبو الفتح الإسكندري إلى حل له وسجاعة لى يجد نفسه وسطها بقصد أو غير قصد ، وقد لا يجد حلا له أو لها . وقد يوهم الجماعة بأنه قد وصل بهم إلى حل فيبدأ الأمل يدب في نفوسهم ، فيدأ به بصلحهم بالحقيقة فيلأشئ الأمل ويعود إليهم اليأس .

ولهذا فإن المقامات تتلاعب تلاعا كبيرا مبدأ التحويل من تتورد إلى اللاتوازن أو العكس ، ولكنها في كل حال ملتزمة بهذا البناء كل الالتزام . ويمكننا أن نمثل هذا البناء على النحو التالي .

من هذه الورطة التي أوقع فيها نفسه . وتصل قلة المواجهة بين المتهم والمراقب ، أو لنقل المتهم ، عندما مد المحاضر يده ليأكل . فإد بالمتهم يدرك أن الأمر أوشك أن يكون واقعا . وكان عليه في هذه اللحظة أن يحول دون وقوعه ، بنفس الطريقة التي استخدمها في بداية الأمر مبداهما عن نفسه ، وهي المشاركة الوجدانية لصاحبه . ولكن الطرف الآخر ، المشهود بحكم اجتماعي سبق ، ظل يستمع إلى صاحبه ، فيرد كلامه إلى حقيقة الداخلية مرة ، ويربطه بمواقف البهلاء مرة أخرى . ولهذا فإن كلامه لم يجد قط طريقا إلى نفسه . وقد بلغت نهاية هذه اللحظة الدقيقة من التوتر أن انمجر المحاضر ضاحكا ، في الوقت الذي شرع فيه بينهم الأكل كله ، لأنه بهذا الفعل أراد أن يثبت إدانته ، بل إدانة المجتمع له . ولو أنه فعل عكس هذا بأن استمع إلى نصيحته . حتى وإن كانت محضنة ، لبراه من التهمة . وهكذا ينهي الحل بين الانتماء وعدم الانتماء ، وبين الدفاع والانتهام ، إلى إدانة هذه الجماعة . ومن الطريف أن المحاضر يسي حكايته بالتعير عن المشاركة الجماعية في هذا الانتهام ، وذلك في قوله : «وقد أكلته جميعا ، لما حصمه إلا الصحك وسشاط والسرور بها أظن . ولو كان معي من بهم طيب ما تكلم به لأن على الصحك أو يقضى على . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب .»

لقد انتهى الحكم إلى السخرية ، والسخرية ألقح أعماق النقد الاجتماعي

وربما استطعنا بعد ذلك أن نصور البناء الداخلي للحكاية على النحو التالي .

منهم (اسم مفعول)	سهم (اسم فاعل)
دفاع	انتهاج
للهف على الدفاع	انتظار وتجهل
إسقاط في الدفاع	تثبيت التهمة
مراة	سخرية

أو أن نلوه على نحو آخر

فرد مهتد من قبل المصنع = مجتمع مهتد من قبل الفرد

النتيجة : استمرار التهديد المتبادل بين الطرفين

وما نريد أن نتوصل إليه من خلال إدراكنا لهذا البناء ، هو أن نصور ، أن القاص ، عن التدخل المباشر في القصة بحيث يكون صوته مسموعا مد أول الحكاية إلى آخرها أحيانا ، أو منذ أولها حتى يأخذ منهم في الدفاع عن نفسه أحيانا أخرى (انظر قصة المكدي في كتاب البهلاء) ، هو الذي زود النمط الأول من القصة التسجيل بهذه الإضافة القبة فالقص إذن يحتفظ بشكله من حيث إنه رواية بحكيها ر . و . يصح في عتاره أن أمامه مستمعا سلم معه كلمة إلى حكاته ليستوعب الرسالة التي تريد أن توصلها إليه . وكل من القاص والمستمع يجمعها مجال اجتماعي واحد ، ولهذا كانت المشاركة عميقة بينها . ولكن هذا القاص ، على الرغم من احتماظه بشكله الاقتصادي ، أصبح محتوى على بناء داخل يستقر تحت السطح . ولا يعني هذا أن النمط الأول يخلو من بناء ، ولكن بناءه مستقر على السطح ، والمستمع يستقبل هذا البناء

وعندما يوظف القاص هذا التوظيف الاجتماعي العام ولا يكون من أجل الحرية من جماعة من الناس ، فإنه يناسبه محدث صوت هادئ يبرز المفارقات التي تثير للفرارة ، وفي هذه الحالة يكون استخدام الأسماء هنا من قبيل التوظيف الإشاري المثير ، فالإسم هنا لا يشير إلى جسد المسمى ، ولا يشير إلى جماعة ما ، وإنما هو إشارة موقف فردى واجتماعي معا

أما الأعمال فلا يمكن أن تتحدد في المقامات بأنها حصرية أو إجبارية ، لأن الأعمال فيها تتحرك حركة الحياة انشوائية

ولعنا نرى كيف كان القاص في التراث العربي يتحرك في الإطار الشكل المتوارث ، ومعنى به إطار راوي لدى يحكي بهذا الإطار عن الرعم من صرامته الشككية ، استغل روع استغلال ليسير حركة تصور الفكر والمجتمع

على أننا لم نصل بعد ، إلى نهاية هذا بحث ، في نهاية المطاف مع القاص العربي ، فإدراك للبحث بقية مع الأبحاث الروائية عربية الصحة ، ومعنى بذلك نسير الشعبية ونف ليلة وليلة

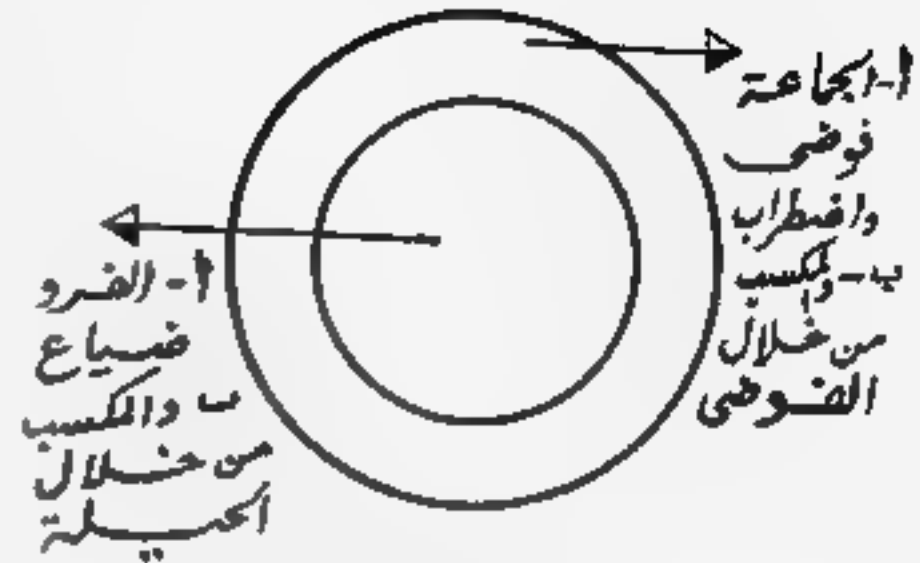
• هوامش

- (١) القزويني : عجائب المخلوقات ص ٢٧ ط . بيروت
- (٢) نفسه ص ١٦٧ ، ١٦٨
- (٣) Roger D. Abrahams, Folklore and Literature as Performance, Journal of the American Inst. (1972), Vol IX.
- (٤) Franz K. Stanzel Theorie des Erzählens, UTM Vandenhoeck, P 35-7
- (٥) Todorov: The Poetics of Prose Cornell University, 1977, P 67
- (٦) أبو الفرج بن الجوزي : اختيار الحكيم - مطابع لأهرام ص ٤١
- (٧) Todorov, The Principles of Narrative, Diacritics 1971, Vol I N. 1 P. 30
- (٨) Propp Morphology of the Folktale, Indiana Uni. 1969.
- (٩) P. Boga tyres und R. Jakobsen Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens Strukturalkismus in der Literatur wissenschaft. P 13-14

(١٠) الملاحظ : ليجلاء - تحوير طه الجبيري - دار المعارف ص ١٢٣

(١١) حنج الزمان المصطفى - لصفاء - مقدمة صاحبه

(١٢) ص ١٢٢ لفتنه المصاحف



إن كلا من عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري يمثل جانباً من كيان المبدأ الفكري والاجتماعي ، أو بالأحرى كيان إنسان واسع حركة الحياة . فعيسى بن هشام يمثل الجانب الذي يقف من الحياة المصيرية موقف تأمل ، وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يعزل نفسه عن حركتها . وهذا فإن المقامة تبدأ عادة بمشاركة عيسى بن هشام (بعد ابداء الموحدة التي تعبر عن نقطة السكون المؤقتة) الجماعة في حصر الحياة المصيرية التي قد يكون ركوب البحر المضطرب ومراً لها ، وقد يكون لالتقاء الجمعي لدى ينتم بشئ من الموصى حول وليلة ما ، أما أبو الفتح فيمثل الجانب الآخر الذي يبحث عن حيل يستطيع به مواصلة الحياة وسط هذه الموصى . ولهذا فإنه يستغل هذه الموصى ويستطيع موقعا ما يندفع به الجماعة ليحصل على مكسب ما ، وقد لا يجد الحل إلا وهما ، إن الشخصين متلازمان لأن كلا منهما يمثل ظل الآخر . ولهذا فإن عيسى بن هشام هو وحده الذي يكشف حيل أبي الفتح ، كما أن أبا الفتح لا يوضح بعينه النفسية التي تعد عدي للعلل الاجتماعية ، إلا أن عيسى بن هشام ، كأن يقول له :

سحبت الرمان وأهله فركت من شخص مطية^(١٠)
أو يقول

هذا الرمان مشوم كما نـسـراه غشوم
أحمق فيه مـلـيح والمقل عيب ولوم

وإدراك طيف وسكر حول اللسان محوم^(١١)

وهذا لا يمكن أن يكون موظيف إيمدائي لشخصية أبي الفتح الإسكندري في كل مقاماته متعددة لتوظيف الحافظ لشخصية التحيل ، عن أساس أن أ. الفتح يمثل الجماعة المكديين أو الطفيليين الذين يعيشون بمعزل عن المجتمع الحافظ كان يعني حقا انتمد الساحر من جماعة ليجلاء ، أما إيمدائي فلم يكن بهدف فقط إلى مد أهل الكدنة أو الطفيليين وموقعهم الاجتماعي ، بل إنه وجد فيهم مراً للصياغ الفردية والصياغ الاجتماعي وهذا هو هدف وظفت شخصية أبي الفتح على أساس أنه الفرد الذي يعيش حركة المجتمع ويرامها ويسجلها وهو يعيش بداخلها

العنصر التراثي

في الرواية العربية المعاصرة

الأحلام في ثلاث قصص

□ فدوى ملطي - دو جلاس

□ ترجمة عفت الشرقاوي

يحق لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضاري في أدب أمة ما . كما بعدها فإدبها أدبها ذات طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول إن اختيار الكاتب لهذا النوع الأدبي بصفة خاصة ، وصياغته في مستوى لغوي معين . ثم مدى انتشار هذا المستوى اللغوي في أثناء القصة القصيرة (أعني العامة أو الفصحى) يرمي عن مؤلف أدبي وحضاري معين من جانب^(١) . ولقد اُعترف للنقاد بتأثير الثقافة الغربية في نشأة فن القصة القصيرة في الشرق الأوسط كمن من فنون الأدب العربي ، ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك^(٢) . وبعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية في ملامحات النشأة هو الذي امتد إلى واقع النقد الأدبي نفسه ، فكان في أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر وبين مثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها ومناهجها^(٣) .

العربي . ولكن هيلاري كيبانوك^(٤) في مقادير المهم يقول : « الرواية العربية تراث واحد ؟ » تساؤل حول ما يدور كان هناك ما يسمى بحق بالرواية العربية ، وإلى أي مدى يمكن أن نعد الروايات التي كتبت باللغة العربية قصص عن تراث واحد ، وخصوصاً عندما نأخذ في الاعتبار ذلك التعدد الإقليمي لكتاب الرواية وتأثيره في تراث الروائي^(٥) . وهذا السؤال نفسه يمكن أن نطرحه في دراستنا من جديد . وسوف يقتضي ذلك أن نعالج موضوع الأحلام في ثلاث قصص قصيرة هي : « دومة ود حامد » للطيب صالح^(٦) ، « درعيلوي » لحبيب محفوظ^(٧) ، « رؤيا » لعبد السلام العجيلي^(٨) . الأول سودي ، والثاني مصري ، والثالث سوري . وعلى الرغم من اختلاف البيئة الحضرية لمؤلفي هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة . وبعض النظر عن عصر اللغة الذي هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعاً (وهو العصر الذي أشارت إليه كسترك فيما يتصل بالرواية)^(٩) ، فإن العصر الذي يعنى بتحليله هنا - وهو الأحلام - عصر برزني بطبيعته . وهو من أجل ذلك عصر مشترك في هذه القصص الثلاث

ولقد نقب في هذا النقص النقدي الشائع في نقد القصة القصيرة . قد ساد في مجال الرواية أيضاً نفس السبب^(١٠) . غير أن القصة القصيرة ، وإن كانت قد قُست من العرب كمن أدبي متميز ، قد بنت وازدهرت في أحضان حضارة لها وجودها الممتد هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات عي عظيم في مجال الفنون الأدبية ، ولا محور محال أن بعض من شأن التأثير الذي يكون مثل هذا التراث الأدبي للعريق على كاتب القصة . وسواء كان المؤلف الحديث على وعي بذلك أم لا ، فإنه في جميع ما يختار من وسائل التعبير . وفيه أو قصة قصيرة أو شعر ، أو عملاً مسرحياً . يهبط من هذا التراث الأدبي مستمد من غير شك^(١١) . وفي هذا المبحث تدور دراستنا حول الأحلام كمصدر ذي برزني . وهكأن أساساً من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة في «عصر حديث» . لكي نرى مدى استخدامنا في هذه القصص . وكيف استطاع بعض الكتاب أن يجدوا من هذه الأحلام كإداة تراثية في بناء القصة القصيرة

يتحدث للكاتب كثيراً عما يسمى بالقصة القصيرة في الأدب

وقد التفتت «كيلبارك» إلى بعض العناصر التراثية في قصص «عسان كنفاني»، وأشارت إلى استخدام موضوعات معينة، مثل الصحراء والعرس، في أعماله الأدبية. ولقد ذكرت في تحليلها لهذه الأعمال «أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصناف تقليدية وبين الوعى الحديث بالشكل الأدبي مع الرغبة الواضحة في ممارسة هذه التجربة الجديدة، لا يجد لها مثيلاً في عمل روائي آخر»^(١١) وسوف نتبين لنا في أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم النقي العام الذي تقدمه «كيلبارك» يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح، ذلك أن وجود هذه العناصر التقليدية، واستخدامها في الأدب الحديث، أكثر شيوعاً مما يتصور كثير من النقاد.

ولكن لماذا هم بالحلم بصفة خاصة؟ الحلم نقطة ارتكاز مثلى للبحث في استخدام المادة التراثية في العمل الأدبي، والكشف عما طرأ عليه من تحول «لأحلام أولاً ذات طابع قصصى في أغلب الأحوال، وهي إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر، وهو القصة الأشمل التي تنحصر الحلم، ويدرسنا مدى التكامل الفني والوضوح بين القصتين في نص لمؤلف يشبه لنا كيف يتم له إقامة بنائه القصصى. ثانياً - وهذا هو الأهم في بحثنا - تم دراسة الأحلام التي تعرض لها من أجل الكشف عن مدى نجدها مع أنماط الأحلام القديمة في العصر الإسلامي الوسيط، كما تصورها كتب تأويل الأحلام وكتب التراجم والنصوص الأدبية بصفة عامة. ثالثاً - وابتداءً لهذا التحليل - سوف نرى أن الحلم - بوصفه عنصراً تراثياً يتم استخدامه عن وعى من جانب كاتب لقصة - يكشف عن موقف المؤلف الخاص فيما يتضمن من أبعاد تراثية - يستطيع أن يقول - بناء على ذلك - إن الحلم فيما تعرض له بالدراسة هنا من القصص القصيرة (أو في أي عمل أدبي آخر يتصل به الموضوع) يمكن أن يقع في حدود التلاق بين مهجين مختلفين للرمز أو التأويل. فهناك أولاً مسج تفسير الأحلام - فالمرحى هو علامة لصاحب الحلم - يمكن تأويلها لكشف عن معناها، وهناك - ثانياً - مسألة دخول الحلم، وما يحكى حوله في قصة بحيث يؤدي الحلم دوراً كبيراً كرمز أساسية للقارئ، وفي مثل هذه الحالة يأخذ الحلم مغزى ثانياً وجديداً من وجهة النظر بصفة كاملة قصصى. ولذلك، فإنه في حدود هذا المعنى يمكن اعتباره رمزاً للقارئ ذا مغزى موحد في القصص الثلاث التي تعرض لها، كما سرى فيما بعد^(١٢).

ولقد طلت الأحلام بفصل التراث الديني والأدب الشعبي تراثاً حياً متصلاً، فكتاب «تفسير الأحلام» لأحمد الصباحي عرض الله^(١٣) (وهو كتاب حديث في تأويل الأحلام) يجري في تفسير الأحلام على طريقة مؤلفي العصور الوسطى، مثل كتاب «تفسير الأنام» في تفسير المنام» للذبيلى (ت ١١٢٣ هـ / ١٧٣١ م)، وكتاب: «منتخب الكلام في تفسير الأحلام» المنسوب إلى ابن سيرين^(١٤) (ت ١١٠ / ٧٢٨). وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة نفسها، كثيراً ما يتم طبعها في العصر الحديث، وهي في متناول القارئ العربي في المكتبات. وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات

الأنثروبولوجية الحديثة - مثل كتاب: «شجرات» شخصية مصرية» لريتشارد كريتشفيلد^(١٥)، و«تأمل: صورة المواطن مراكشى» لفست كرابانوا^(١٦) - يكشف عن بقاء الأحلام عنصراً بالغ الأهمية في حياة العرب الحديثة. وهناك نمطاً أخرى لقصص الأحلام التي تتفق في تأويلها مع التصورات المتقولة عن العصور الوسطى، كما نجد في دراسة سيفتن الشائقة عن قصص الأرواح: «حالات ذات طابع قصصى» اثنا عشرة حالة في لبنان وتركيا^(١٧). وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد بها من أحلام إنما يمثل عطاء واحداً من الأحلام التقليدية القديمة التي يتم تلقيها لأفراد معديين - بحكم ثقافتهم - عن حذر المعرفة «لأدب العربي المكتوب باللغة الفصحى». من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام في صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب - ضرورة - أن يكون المؤلف الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم.

وقبل أن ندخل في تحليل الأحلام التي تعرض لها تحليلاً مفصلاً، يجب علينا أن نشير في كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم، ولا سيما ما يسميه في هذه الدراسة أنماط الأحلام في العصور الوسطى عند المسلمين. وفي اللغة العربية ما قد يبحث على شيء من الغموض أو الإبهام في العلاقة بين مدلولي كلمتي «رؤيا» و«حلم». ولقد ناقش «توليق فهد» هذه المشكلة في دراسته المخررة «الكهانة عند العرب»^(١٨)، ولكننا في هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية تروى على أنها قد حدثت في أثناء نوم صاحبها - سواء كانت عبارة عن ذلك هي الرؤيا أو الحلم.

يحتل الأدب الإسلامي في العصور الوسطى بقصص الأحلام، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، كما يحتل في الوقت نفسه بمناقشات ضاربة حول مشكلات تأويل هذه الأحلام. وهناك تفرقة واضحة بين نوعين من الأحلام يعمد إليها مفسر الأحلام قديماً - وهي تفرقة مهمة في دراستنا هذه - فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين من على أساس من دلالة البروة فيها: أحلام البروة المرمورة ذات التأويل - وأحلام البروة الظاهرة للباشرة. ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا يحتاج إلى جهد في التأويل، وإنما يبرز أنها مستفح في حياة صاحبها. كما - كما في يومه تماماً - ومن جهة أخرى، فإن الأحلام ذات الطابع الإلهي تتميز بمحاصتين: الأولى أنها تنبأ بحدوث أو أحداث تقع في المستقبل - وكثيرة أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز. ومعنى ذلك أن محتوى الحلم أو معناه ليس هو نفسه قصة الحلم، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه بالكشف عن هذا المعنى. وهذان النمطان هما النمطان اللذان تحدث عنهما أوتفريدورس ياسهاب في كتابه عن الأحلام، الذي ترجمه إلى العربية حين بن إسحاق في القرن التاسع الميلادي^(١٩)، ثم صار بعد ذلك جزءاً من التراث الإسلامي في قصص الأحلام وتأويلها^(٢٠).

ونبدأ تحليلنا بقصة «دومة ود حماد» لطبيب صالح. وهذه القصة البدعة تتكشف أحداثها من خلال كهات روى يتحدث بها في نر قدم إلى القرية - يستمع إلى القصة - ولا يتدخل في ترويه إلا عند نهاية القصة يتحدث الراوى عن القرية - ونقابدها - وصاحبها - ونسبوا

بعد الحكاية : وإنما يتم تفسيرها من أجل شجرة واحدة ، فكل منهما يسي صاحب الحلم بأنه سوف يعلى بعض الشقة ، ليكون بعد ذلك مرج عظيم وهذا المرج يأتي - كما هو واضح في الخاتمة - بعون من دود حامد نفسه ، أو من شجرة - وبالإضافة إلى ذلك فإنه بعد أن الجانب التأويلي في الخاتمة يشكل جزءاً منها من قصة الحلم نفسها ، إذ يبدو في واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفنى الصحيح من حكاية الراوى من غير أن تتضمن جانبها التأويل أيضاً .

ورعنا كان الحلم الثالث^(٢٢) هو أكثر أحلام قصة «الطيب صالح» أهمية ، فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتقصد إلى شجرة الدوم . لتسبح بود حامد . وقبل أن يأخذها نوم ، - وبينما هي في حالة بين المعرفة والصحو - ترى فيها يرى النائم أنها تسمع أصواتاً تنثر الفرس الكرم ، فيشرق نور عظيم ، حيث تنحى شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء ، فيأمرها أن تهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها ، وتصل إليه عند الفجر ، لتتسرب الشاي مع بقية أفراد أسرتها ، وتتصالح مع جارباتها ، ولا تعاني بعد ذلك من المرض قط .

ولعل من العناصر التي تثير انتباه القارئ في قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التي صادفناها في الحلم الثاني الذي عرضنا له من قبل ، وهي شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذي السحرة وثياب بيضاء . وفي تفسير الحلم الثاني عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية دود حامد ، في حين لا نجد في الحلم الثالث مثل هذا التعريف ، ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام للروية ، وظهور هذه الشخصية فيها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أى شخصية «دود حامد» . وسوف نرى مغزى ذلك فيما يلي .

يندو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة : أولاً أن الحلم لم يتم تفسيره ، فقد هضمت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم تعان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ، فقد كانا مثلاً للأحلام ذوات التأويل ، أى التي تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة ليدخل مع قصة الحلم في إطار الحكاية المروية . وعلى نقى ما نجد في الحلمين السابقين حيث يقدم الراوى تفسيراً تقليدياً للحلم ، كما تؤويه إحدى الشخصيات ، نجد في حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التي تقوم بها الشخصية ، ليتم تحقيق الحلم وتأكيد معناه .

إن تقدم هذه الأحلام على النحو الذي اختاره «الطيب صالح» لا يخلو من مغزى . فقد قدم لنا أولاً حلمين تصيريهما ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلماً ثالثاً يتم تأويل مغزاه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيها بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذي الثوب الأبيض ، يصير من اليسر على القارئ أن يتعهم الحلم الثالث ، وقد تـ له المؤلف الحلمين السابقين مؤولين . ولحق أن كلا الحلمين من قصص الأحلام معروف في أدب الأحلام قديماً ، ومع ذلك فقد وصفا في قصة «الطيب صالح» بحث سهل فهمها على . . .

شجرة الدوم أهم المناظر التي تتردد على لسانه في سرده للقصة ، فكل لأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه علماً تشأ فكرة استحداث شيء جديد في القرية سرعان ما تطرح جانباً ، لأن وجوده قد يهدد شجرة «الدوم» .

من أجل ذلك فليس غريباً أن نجد «شجرة الدوم» تحتل المركز لأساسي في قصة «الطيب صالح» . وفي القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج في حكاية الراوى ، ولذلك فإن من الممكن أن يصعب بابها لا تتحرك في إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

حكى الحلم الأول^(٢٣) قصة رجل استيقظ ليقتص على أحد جيرانه أنه رأى فيها يرى النائم أنه يقيم في منطقة صحراوية واسعة ، وأنه أحد بغداد سمر حتى عليه الجوع والمطش . وحينئذ أخذ يستلق تلاصقاً ، رأى عاية من شجر الدوم ، وفي وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة ، فإذا بها شجرة «ود حامد» . وإذا به يعثر تحفا على وعاء مملوء بهن ، فيشرب منه حتى يأتي عليه . وفي تفسير ذلك الحلم يشره الحار بأن يفر عنها ، لما ينال قريباً من المرج بعد الشدة^(٢٤) .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم - كما قلناه في السابق - يجري على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل الثابلي تأويلاً (وإذاً مشابهة) حيث يرى أن من بين التأويلات الثلاثة في تفسير لثي في الرمان الثلاثة الحلم «الحلم والحزن والحسومة والتظلم»^(٢٥) .

أما الحلم الثاني^(٢٦) فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدثت صديقتها عما شاهدت في نومها . من ذلك أنها رأت نفسها كأنها في سمية ، وكأن موجة عظيمة حملها ، وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أصل السحاب ، ثم إذا بها تلقى في حجرة مظلمة ، فتخاف وتبدأ في الصراخ والعريل ، ولكن الماء يأخذ في الانحسار تدريجياً فتري على خضق النهر أشجاراً سوداء عارية من الأوراق ، تعطيها أشواك كأنها رموس الصحور . وتبدأ بعد ذلك صمتاً نهراً في التحرك نحو الإطراق عليها ، كما تبدأ الأشجار في التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها الدهر مبلغه فتصبح : «يا ود حامد» ، فإذا برجل مشرق الوجه ، بهي الطلعة ، لحية وثياب بيضاء ، يطلب منها ألا تصرخ ، عادت صمتاً نهراً كما كانت ، وهدأت الأمواج ، وراحت حقول الفصح ، كما شاهدت البقر يرمي الكلاً ، وعلى إحدى خضق النهر رأت «شجرة دوم ود حامد» . وقد رست السفينة تحت الشجرة . وزل الرجل منها ثم ساعدها على الروع ، وقدم لها شجرة دوم . وفي تفسير ذلك الحلم أخبرها صديقتها أن الرجل هو «ود حامد» . وأنها ستعاني من داء عصال يكاد يقربها من حافة الموت ، ولكنها ستعاف منه .

ومره أخرى يشرح لقارئ أن تأويل هذا الحلم يضابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة : فاللوحة تمثل الشدة والعلاب في هذه الكتب^(٢٧) . كما نجد في باب «الدخول في الماء» عند هؤلاء المؤلفين أن من يعبه ماء النهر ، فإنه يتلى عمره شديداً^(٢٨) .

هذان الحلمان يكشفان بنية واحدة ، وإذا لم نأخذها الآخر في القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤياً يمكن فهمها مباشرة

وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أعماط حلم معجزة الشفاء التي يتم فيها الشفاء التام لمصاحب الحلم المريض . وهناك عدد من أحلام لشفاء يروونها أسامة بن منقذ (٥٨٤ / ١١٨٨) في « كتاب الاعتبار » ، وهي أحلام لا يتم محاسب عن تشابه في أثناء القصص بين ما ورد في هذا الكتاب وبين حلم قصة « الطبيب صالح » ، بل تكشف أيضا عن تشابه في المصنوع الموضوعي من ذلك ما يحكي عن رجل معلوم رأى عيا (رضى الله عنه) في أثناء نومه . حيث أمره أن يهبط ، فهبص وبعث روحه يبعثها ما حدث . فطفت انتباهه إلى أنه قائم فعلا . وهكذا بدأ الرجل يمشي معافا ، ولم يعد إليه المرض قط^(٢٨) . ويستطيع القارئ أن يعثر على كثير من أعماط أحلام الشفاء هذه في الأدب القديم وكان النبي (ﷺ) نفسه هو صاحب معجزة الشفاء في كثير من الأحلام

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء في « نكت الهميان في نكت الهميان » للصفي (ت ٧٦٤ / ١٣٩٣) ، حيث نقرأ أن يعقوب بن سفيان - وقد قصي هربا من البيل مسح النكب - بصباح العشي ، فلا يرى ضياء المصباح . وحيتاد أخذ الرجل يصرح ويكي حق غيبه اليوم ، رأى النبي محمدا (ﷺ) في يرى النائم ، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه : أخبره بما حدث ، فطلب إليه الرسول أن يقرضه ، ثم وضع يده على حبه ، فلما استيقظ بعثت كان بصره قد رد إليه^(٢٩)

هذا النمط الخاص من أحلام معجزة الشفاء - سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبي أم عيا أم ود حامدا ، يجمعه صانع مشترك ، يد تدور كلها قصة شفاء يتم لمريض ما خلال الحلم . ولكن هناك نماذج أخرى من أعماط أحلام معجزة الشفاء ، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك ، وهو ذلك الحلم الذي يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شيء ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض . ويقدم « نكت الهميان » مثلا لذلك الحلم من أحلام معجزة شفاء في قصة تحكي عن « سمك » بين حرب ، الذي كان قد كف بصره ، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) في الحلم فأخبره أن يقصد نهر الفرات ، ويغسل رأسه في الماء ، ويغيبه مفتوحا ، وبذلك يرد الله عليه بصره ، فلما فعل « سمك » هذا عادت إليه بصره^(٣٠)

وعلى الرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء ، من حيث الوسيلة المؤدية إليه ، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم . ولعل أول هذه العوامل أن أحدا منها لا يتجه تفسير ، وذلك لعدم الحاجة إليه ، وثانيا هو ظهور هذه الشخصية القدسية في كل منها .

وبمثل ظهور مثل هذه الشخصية في الحلم فال خير لمصاحبه وهناك صفات مشابهة لسمات هذه الشخصية القدسية في كتب الأدب القديمة أيضا . يجلنا البيهقي مثلا (ت ٣٢٠ / ٩٣٢) في كتابه : « الخناس والمساوي » عن حلم يظنه يتنس إلى هذا النمط القدسي^(٣١) كذلك نجد أن « دعوان بن علي » يرتدى ثيابا بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بمئتين وعشرين سنة في الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه ، سبي الطلعة ، ثم يكشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا في لحظة في واقع الأمر^(٣٢) .

وربما كان للمعنى الثقافي العام لظهور مثل هذه الشخصية القدسية في الأحلام - أهم من وجهة النظر الدراسية من أي توقف خاص عند مغزى ظهور شخصية معينة مثل « ود حامد » أو « دعوان » أو غيرها - وقد تحدثت نتجا بين كيمون في بحثه الذي يدور حول تفسير الأحلام في العرب عن شخصية ذلك الشيخ الذي يرتدى ربا أبيض ، ويبدو يظهر في الأحلام كصورة عطية للرجل القدسي . كذلك فإن شخصية « شعاع » - الفلاح المصري - يرادها الحلم مثل هذه الشخصية^(٣٣)

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذي اللحية البيضاء والثوب الأبيض في أحلام القارية المعاصرين وبين شخصية يسه في القصة السودانية القصيرة - بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة - يشهد على وحدة الأدب العربي الحديث ، كما أشرفا إلى ذلك من قبل . وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التي تجمع الثقافة العربية المعاصرة . وهي وحدة تمتد فوق عصر اللغة الموحدة هذه الثقافة

ونقدم قصة الحلم الواردة في « زعبلاني » والتي نعرضها بالتحليل فيما يلي تفصيلا آخر في تصوير تلك الشخصية المهمة التي وردت أو فهمت ضمنا من الأحلام السابقة . « زعبلاني » تحكي قصة إنسان أصابه مرض عصال لاشفاء منه . وتدور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ « زعبلاني » الذي سمع أنه قادر على شفاؤه

ويقع الحلم^(٣٤) خلال حكاية بحث بطل القصة (روى) عن « زعبلاني » في حانة اصطر فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليمنه على الوصول إلى « زعبلاني » ، وهو الخاج « وس » ، ولما كان بطل القصة غير معتاد لشرب الخمر ، فإياه سرعان ما ربح بفط في يوم عتيق رأى فيه الحلم الذي يحس بصده . وقد رأى أنه في حديقة لا بعدها البصر ، حافلة بالأشجار الكثيفة التي تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم . كان يرقد على جبل من الياسمين الذي كان يتساقط حبه كالظفر ، وكان رداد ناعورة ماء قريبة ترش وجهه وجهه . وفي شعر الرجل بالراحة والسعادة ، وأحس بالتوقف التام بينه وبين العالم من حوله ، ولم يعد يحس حاجة إلى الحركة أو الكلام ، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلا ، إذ سرعان ما استيقظ من نومه .

لم يقص الراوي (بطل القصة) ما رأى في حبه عن إلحاح « وس » عندما أفاق من نومه ، ولكنه بدأ يكشف تدريجيا أن رأسه مبتل بالماء فعلا . وعندما حدث « وس » في ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقافه . وحين مر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه في هذه الحالة طلب إليه « وس » أن يهبط ، فب هذا الصديق الذي كان يحاول إيقافه لم يكن إلا « زعبلاني » . وعندما يدركه بأس شديد . لأنه اعتقد فرصة لقائه ، فاعتذر له « وس » عن عدم حبه بالحاجة الشديد « زعبلاني » . ومضى « وس » فيحدث البطل المريض عما يحدث ، يذكر له أن الشيخ « زعبلاني » كان يجلس إلى جواره بحث سجد من الياسمين جعله حول رقبته ، وأنه قد أحدثه الشفاء به ، وبدأ يرش رأسه بالماء محاولا إيقافه



الخارجي . وفي «رعيلاي» يبدو الشاهد المادي - وهو الماء الذي يحس به صاحب الحلم على رأسه - كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماماً كما نجد في الشواهد المادية للادج كيلبورن . وعلى العكس منهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التي تخالفها ، لا تنشأ في الحاجة الماسة إلى العثور دائماً على موراثة تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم . وهذا ما نراه في قصة «مؤمل بن أميل» الذي رأى في يومه أنه قد أصابه العمى . فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلاً (٢٢٨) ، فنتيجة الحلم وحدها هنا هي التي توضح فكرة الاتصال ووجه الشبه بين العالمين (٢٢٩)

ويجد القارئ في حلمي «رعيلاي» وعلى بن أحمد - صاحب السجاسة - هذه اللطافة ، فكل حدث في الحلم له ما يوازيه في العالم الخارجي . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة «تجيب محفوظ» في توصيف الحلم فيها من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلاً تراثياً قديماً أو نفسياً حديثاً (٢٣٠) . وهكذا يمكن لنا أن نرى أن ما يحدث لهذه القصة من إيهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التي يتم فيها تحقيق النتيجة في عالم الظاهر ، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه .

مثال ذلك ما يجده في قصة الحلم التي نعرض لها فيما يلي والتي وردت في قصة «عهد السلام العجيب» القصيرة بعنوان «الرؤيا» . وهو أن هذه القصة في حد ذاتها دو معزى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث ، كما سرى في أثناء حديثنا للقصة

ونبدأ القصة بحكاية «محمد ويس» لما رأى في منامه . حيث وجد نفسه يصلي ويقرأ سورة «النصر» فيما استيقظ من يومه قصد إلى «محمد سعيد» حبه القريب وقص عليه رؤياه . وعندما استمع لقصته إلى قصة الحلم مثال «محمد ويس» عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حمداً . فأجاب بأنه على يقين من ذلك - وشرح يترنل آيات السورة صهاً أمامه - وعندها طلب القصة من «ويس» . ن يستمع الله العظيم - لأن تلاوة هذه السورة في الحلم إشارة إلى اقتراب لأجل ومحب

بن أحمد هـ - كما سبقت الإشارة . لا يحكى في القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤود . ومن جهة أخرى ، فإننا نستطيع أن نقول إن الحلم قد تم تفسيره من جانب «ويس» بمعنى من المعاني ، وذلك عن طريق حكاية لأحداث معينة وقعت للبطل عندما كان في حلمه . ومن حيث البناء الفني للقصة ، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بمس الدور الذي يقوم به تفسير الأحلام أو تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم . كما رأينا في نماذج سابقة . لكن هذه رواية هي تصادف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة . وإن كانت تقوم بمس الدور الذي يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية

وهذه الطبيعة مختلفة تؤسس علاقة جديدة بحدث مغزى عميق بين عالم الحلم والواقع وعالم الحقيقة الخارجي . فالحق أن الأحداث التي تشير إلى اليأس من ورداد الماء . لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة . كما رأينا من حكاية «ويس» لما حدث ، وإن اختلفت الصورة في كل من العالمين اختلافاً طفيفاً . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة في رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له في نفس الوقت . والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان متصلان متوريان . ولكنها عدلان متصلان للنشاط الإنساني . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقاً ضئيلاً (٢٣١) . وهذا الإيهام الذي يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا تنفرد به هذه القصة ، إذ إننا نجد مثلاً هذا الغموض في الفصل بين هذين العالمين في التراث التأويلي القديم لقصص الأحلام ، فقد رأى علي بن أحمد الحلي الأمل في حلمه أن أحدهم قد أعطاه «جاجة مشوية يأكلها» ، فأكل منها جاجاً ، مما استيقظ وحده . نرى من الحاجة في يده (٢٣٢) . إن هذه الظاهرة شبه إلى حد كبير قصة الحلم الذي نقرأه في «رعيلاي» . حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجي . هي «رعيلاي» يجد القارئ اليأس من وراء . وفي قصة علي بن أحمد يجد السجاسة . وقد ذكر «كيلبورن» عند مناقشة أحلام معجزة الشفاء أنه كثيراً ما ترد حكاية الأثر للمادي الخارجي بعد الحلم ، لينم تأكيد تحقيقه (٢٣٣) . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة . لا تؤكد تحقيق الحلم حسب ، بل تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الظاهرة ، التي تقع في عالم الواقع

«ويس» لأمر الفقيه وسأله . هل هو متأكد مما يقول ؟ ، فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه «ويس» في حلمه لم يعطل به العمر بعد ذلك - أكثر من أربعين يوماً

وتعكس القصة بعد ذلك من أحوال القرية التي عاش فيها الرجال ما يهمهم منه القدرى أن أهلها كانوا جميعاً ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها بمجانسها . وهذا بالطبع من باب الإيهام بما يكون من شأن أحداث القصة فيها بعد . ولقد بدت نبوءة الحلم «لمحمد ويس» حقيقته لا يمر بها . ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض . مع أنه كان صحيح الجسم . وهذا تدهورت حالته الصحية بفروا الزمن حتى كان يوم التاسع والثلاثون

في مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين . يقدم المؤلف للقارئ شخصية معتمة القرية الأستاذ «ناجي» . الذى كان غائبا في دمشق حتى ذلك الوقت . وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره . وكان هذا المدرس - كما يكتشف فيما بعد - على عداء طويل المدى بشيخ قرية «محمد سعيد» سبب ما يشهده بين أهل القرية من خرافات وخرعيات . وكان الشيخ من جابه يرحبه بالإلحاد

وعلى الرغم من أن «ناجي» كان شديد الانتماء إلى الشيخ سيدي إنما كان يقتل «ويس» بتأويله لحلمه على هذه الطريقة - فإياه كان يعلم خبرته السابقة من القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقتل من تأثير الشيخ ومروءة فيهم من قبل . ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى «ويس» في وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفي يده نية من نيل المصائب أشراها من دمشق . وأيقظه . وأخبره أن «زين العابدين» - أحد جددده سابقين - قد أيقظه وأعطاه هذه النمرة من ثمار الجنة - . ليحملها إلى «ويس» . فإذا صلى وقرأ سورة النصر - فإن الله يمد في عمره ليرى جهاده

وقد أسرع «ويس» إلى القيام بذلك بالطبع . ثم شعأه وسمعت القرية كلها بالقصة . وما كان من أمر «ويس» . وكان كما نرى على ذلك أن انعلم - وقد استشر ما يجب عليه من الاحترام لجدده زين العابدين - دخل في صندوق المصلين في صلاة الجماعة خلف الشيخ «محمد سعيد»

وأول ما نلاحظه في حلم «ويس» أنه يحكى قصة القرية الذي تنزل تفسيره . وهذا مهم لسبب . الأول هو أن الحلم هنا يفسر ليكشف عن معناه . وكذا هو أن الفقيه هو الذى يقوم بتفسير الحلم . وتحكم وصحته في القرية . فإن هذا التفسير يكسب حالة خاصة من القداسة .

كذلك مما يجب التنبيه له هنا طبيعة التفسير الحقيقي للحلم . حلم «ويس» الذى يتضمن قراءة سورة النصر يفسر «محمد سعيد» كرمز لسموت المدعى لصاحب الحلم . وهذا التفسير المحدد للحلم يرى صاحبه فيه منه يرثى سورة «النصر» هو تصير قديم يمكن المنور عليه في كتاب التابلسي^(١٢)

ولإضافة إلى ذلك . فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن

بعد من أحلام «نبوءة الموت» . وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو غيره بموته القريب . وهناك كثير من الأحلام التى يمكن أن تتباهى بما مع حلم قصة «العجلى» : فى «شذرات الذهب» لابن العماد الحنبلى (١٠٨٩ ، ١٦٧٩) - على سبيل المثال - نجد حذر شمس الدين محمد . الذى رأى مما يرى الثائم أنه كان يقرأ سورة «يوسف» . ففسر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته تلك . وقد مات هذا بعد ذلك كما قالت نبوءة^(١٣) . وفيما يتعلق بقصة «ويس» نفسها . فإن هذا الحلم يحكى على نفس النمط الذى عرّف به في قصة «العجلى» . هو الخائى نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن . فكون ذلك رمزاً لتعبير عن موته المتأجل

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قرعة نقرت بسبب وحدهم أحلام نبوءة الموت . فشمس الدين أبو عبد الله رأى في منامه أنه يموت في شهر محرم . في مدينة معينة . وذلك قبل وفاته بعشرين سنة . ولقد حدثت كما رآها حقاً^(١٤) .

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل «بشيث بن إبراهيم» الذى كان قريبا . والذى رآه أحدهم في نومه يقرأ قصيدة شعرية تبدأ به في العام الثامن والخمسين من عمره . ولم يبق له من هذا العمر إلا القليل . وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أحابه بأنه قد بلغ صلا عامه الثامن والخمسين . وأن روحه إنما تكشف هذا الحلم عن نبوءة وفاته^(١٥)

ومن هنا يبدو أن حلم «محمد ويس» حلم ترائى من حيث صورته وتأويله . بل نستطيع أن نقول إنه حلم ترائى من حيث طبيعة الموقف الذى يشهده . وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصيغة التريالية في قصص الأحلام . بصفة عامة . وإنما يبيننا الآن أن بشرى إلى أن الحلم الذى - أو لعل صراحة الحلم المزعوم - هو في ذاته حلم ترائى في جوهره

ومن الواضح أن طوائف زين العابدين - أحد جدد «ناجي» - به ليلا . لم يقدم للمارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق . فإن القصة تحكى أنه أيقظه من نومه . ولكن طبيعة رواية هذا الطيف المارقة متعددة تجعل منها حدثاً شيا بالحلم . ومع ذلك فليس مما يجدى في هذا المقام أن نحقق القول في طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حياً أو رؤيا تمت في أثناء يقظة صاحبه . وإنما يبيننا في الحقيقة ظهور هذه الشخصية المهمة المهمة . وتحقق نبوءتها . أو حل الأكل ما يدعى لها من محقق . ولقد حرصنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القديمة . فيما يتصل بقصة «الطيب صالح» . وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصف أحياناً بالقيام بأعمال معينة . وتنتج قصة الاستجابة لتحقيق هذه الأعمال من مكانة هذه الشخصيات المهمة . التي تظهر عادة في الأحلام بعد موتها . فكانت في حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم . فهي كذلك بعد موتها

وتلك ظاهرة شائعة في تأويل كثير من الأحلام في العصور الوسطى . من ذلك ما نجده في حبر حلم «علي بن أحمد الأملدى» الحلبى الذى سرق منه ثياب من حرير . فقد جاءه شبحه في المنام وأنبأه باسم

محتاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق. وفي المستوى الثاني يقوم الحلم بوظيفة قصصية هامة، إما تشبيل لحظة التفاه مع الشبح - كما نجد في رعبلاوي - وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التي تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص، كما نجد في ود حامد وشجرة الدوم في قصة «الطيب صالح». ولكن الاستخدام الفني للحكاية الأحلام في القصص الثلاث - وخصوصاً عندما يتم التمسك فيها بمخمنه - يسمح لنا بأن نرفع تحيلنا إلى مستوى ثالث من التجريد. بحيث نقول في إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث. وهي تراثية من وجهتي.

أولاً

لأن المواقف فيها تستدعي ظروفًا وملابسات وشخصيات تراثية. وهذا واضح في قصة «دومة ود حامد»، حيث تمثل شجرة الدوم التراث^(١٨). وفي قصة «زعبلاوي» قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحاً، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوبية قادرة على الإيحاء بذلك^(١٩)، وخصوصاً عندما نتذكر أن ما أربط بالحلم الذي تم في الحانة بفعل السكر هو من أصدقاء روايات صوبية ترى أن السكر بالحمر أو الحمر مقرون بالانفلات من الواقع المحيط بالتجربة الصوبية^(٢٠). أما العناصر التراثية في حلي قصة «وليا»، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قلنا.

ثانياً

هناك بعد ذلك معنى آخر يحور لنا على أساسه أن يرى هذه القصص الثلاث ممثلة للتراث، وهو معنى أدبي خاص، في الحالات الثلاث التي عرضنا لها نجد الملابس الهيكلية بالأحلام، ووصف ما تتضمن من الفكرة، والطريقة التي يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصي الأكبر الذي توضع فيه، بالتأويل، أو التحقيق، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية - كثيراً ما ينتج الكاتب في تقديمها الأساليب المستخدمة في كتب التأويل القديمة. ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة في إطار من الشكل الفني للقصة القصيرة، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها.

ومن الواضح أنه عندما يتم تصميم عنصر تراثي، أو استخدامه بصورة من الصور في عمل أدبي حديث، فإن معناه يتحدد وفق للملابسات والظروف المحيطة التي يقدم في إطارها، ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تُعدها هذه الملابسات والظروف. وهذا يعني أن القارئ - سواء كان المؤلف على وعي بذلك أم لم يكن - حيناً يستخدم وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية، معكس بالضرورة موقعه من التراث الذي تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث. وهذا واضح على الخصوص في مثل هذه الحالة، فحيث يبدو العنصر تراثياً بطبيعته يصبح العنصر التراثي الأدبي نفسه رمزا للتراث.

إن لفظة الأيديولوجي للمعالجة الأدبية هذه العناصر التراثية

من سرق الحرير، ويبين له أين وضعه. وقد استجاب «علي» لتوصية شبحه. وقام بعمل ما طلب منه، معتقداً بأن هذا الشبح صادق وقصه بعد ثباته. لأنه كان كذلك في حياته، فاسترد ما ضاع منه^(٢١). والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الحليلي المهين في الأحلام كان شائعاً إلى حد كبير في العصر الإسلامي الوسيط بحيث أمكن استخدامها (في الحلم المزعوم) بطريقة مصادرة بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسقطان روحي في حلم من الأحلام يمكن استعده من تعبير موقف شخصية من الشخصيات التاريخية. والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة، وهي تمثل مصدراً ممتازاً للوصول بل حقائق يمكن أن نصنع حد فاصلاً لمشكلة تثير جدلاً طويلاً^(٢٢). وبذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة في مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر.

ذلك أن حلم «ناحي»، وما يرتبط به من فائدة مباشرة، يطابق تماماً - مثله في ذلك مثل حلم «محمد ويس» - مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية، ولكن هناك وجهاً مهماً للاختلاف، قصة حلم «ناحي» - كما نعلم - لا تمثل رؤياً حقيقية. وقد جعل مؤلف القصة لأمر «اصحاحا بدى القارئ» إذ بين أن الحلم كان محلقاً من أجل إغراء «ويس» باسترجاع ثقته في نفسه ومواصلة الحياة. وبعبارة أخرى، فإن هذا الحلم الذي هو تراثي من حيث صورته ومضمونه، يتم بطريقة استخدام المؤلف له في القصة، يقدمان هنا من عطف في إطار من فكرة التزييف التي مشأت في ذهن معلم القرية. وهذه الطريقة الساعرة في استخدام نمط تراثي من الأحلام تؤكدنا المكافحة التي يشتملها القارئ. وهو يدرك أن المكافحة التي اعتقد «ويس» أنها من ثمار الجنة ليست في الحقيقة إلا من ثمار دمشق. وهذا يتفق في جوهر الأمر مع ما ذهب إليه «عبد السلام العجيل» من فكرة القصة، إذ يبدأ بعضها بحكاية رؤيا تراثية تروى عن أنها ذات أدنى شديد لصاحبها، وتلدان بوصفها مزيفة. ولكن بعد الحديده بالحديد كان لمعلم مصطرا إلى انصراف حلم مصاد، هو من وجهة نظره - وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضاً - لا يريد ريباً من الحلم الأول. وثائق لفئة السحرية الأخيرة في حانة القصة، حيث يجد «ناحي» المعلم مصطرا إلى الصلاة حلق «محمد سعيد» فيه القرية. وهذا يدور في رأي المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث لتفادي سوف يقع في شباكه، كما يدل على أن كثيراً من يبدون كأنهم من خلافة المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشدة التراث وأسرره.

إذا فهنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث، وهي بمصانها الخفاص تدل على أن النقد يتصرف إلى العنصر تراثي في الأحلام محسوب. ولكن دوران قصة «العجيل» حول عناصر تأويلية صرف، تكشف ما حتى في القصص الثلاث موضوع الدراسة، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعاً.

وحتى أننا نستطيع أن نرى الأحلام كرمز على مستويات ثلاث: في المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه محسوب، وهو في ذلك قد

كان من المناسب تماماً لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة في هايتها ، وهو لا يزال يبحث عن «زعلاوى» ، تماماً كما بدأت

في إطار هذا التحليل يبدو للمرى العتيق الذى يعبر عنه موقف مؤلف هذه القصص حين لم يستخدموا راوياً واسع المعرفة ولا صلاح للتعبير عن حكاياتهم ، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بصيغة التكلم . وتظهر شخصية الراوى ، كما يبدو موقفه من التراث ، سارية في أثناء القصة ، وهو في «دومة ود حامد» متعصب ، وفي «الرؤيا» معاد ، وفي «زعلاوى» لا يزال يجرى البحث

إلى التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا يسع من حقيقة أنها جميعاً ممتعة بقصة التراث فحسب ، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام في محور من الصحة والمرض ، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى . ومن الواضح أن التوثيلات الثلاثة في قصة «الطيب صالح» بعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة ، ويتبأ الثاني بالمرض الذى يعقبه الشقاء ، في حين يجد صاحبة الحلم الثالث نشق من مرضها . وفي الأحوال الثلاثة يمثل الحلم - ومن هنا التراث أيضاً - الصحة والخلص . وفي «زعلاوى» يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعاني منه البطل ، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال . وأخيراً فإن الحلم في قصة «رؤيا» هو مصدر الصحف والموت . وما يورقه المؤلف كحلم معارض لمواجهة الموت لا يدل على عتصر إيماني فيه ، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى ، بل على تأويل مختلق .

وهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا ، فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة ، وعند «عبد السلام العجيلي» يوجب الخلل ، أما عند «نجيب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤلماً وغير محدد لمرض الإنسان الحديث

القصصية واضح تمام الوضوح في قصة «العجيلي» : التقدم الساهر للأحلام يعكس إدانة التراث ، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حائق لتأثيرها . مؤلف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماماً : فالقصة تقدم في خط واضح ذى إشارة دائمة ، لا تسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها ، بل هي في باطن الأمر متعاطفة معها . وإنما يبدو روح السخرية في عجة المؤلف عندما يتناول أعمال السباسبين الذين قدموا من خارج القرية . إن الأحلام جزء من نظام تراثى (وهى تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث) . وهذا النظام في رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجى محدود ، ولذلك فإن المؤلف يصرح في نهاية القصة بأن هناك مكاناً لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا^(١) . والمؤلف في قصة «زعلاوى» بلا شك هو أكثر المواقف الثلاثة مرواغة . فبينما نجد قصة «نجيب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة ، نحاول أن نجمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية ، فإنها تبدو وكأنها تزدى إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا يتصل من طبيعة الطبيعة الإنسانية ، أو على الأقل جزء لا يتصل عن واقع الإنسان الحديث . ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة أفلاطون الوجودى ، ولذلك يكون البطل الذى يبحث عن «زعلاوى» إنما يبحث عن راحة روحية في عالم يعوزه ذلك . ولا يخفى بطل القصة ذلك الترافى المشهود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم ، وهو الملحقة الوحيدة التى تم لها الاتصال بزعلاوى . وهذا كله يدل على موقف إيماني من التراث وحين شديد إليه . ومع ذلك فإن تأويل هذا الحلم تأويلاً تراثياً من جهة ، وتأويلاً واقعياً حديثاً من جهة أخرى - يعكس ضمناً معينا من جانب القصة نحو التراث . فبدلاً من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية في وضوح تام ، كما رأيناها في «دومة ود حامد» ، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة ، كما نجدها في «الرؤيا» ، نجد «زعلاوى» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال ، بل إن الإنسان لا يدري هل قرأ حلاً تراثياً ، أو حلاً حديثاً ، ولذلك فقد

• هوامش

(١) للاطلاع على عدد من البحوث الفرعية في مشكلات التراث في الأدب العربى الحديث يمكن التفرغ أن يرجع القارئ إلى خلاص من مجلة «فصول» - مشكلات التراث ، العدد الأول لسنة الأول عام ١٩٨٠ . وانظر أيضاً

Sabry Hafez «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C. Outhwaite, ed. *Studies in Modern Arabic Literature* (Warminster: Arts and Philosophy, 1975) p. 106.

(٢) انظر

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» *Journal of Arabic Literature*, V (1974), p. 93.

(٣) الطيب صالح ، «دومة ود حامد» في مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ - ص ٢٢ - ٢٣

(٤) نجيب محفوظ ، «زعلاوى» في مجموعته القصصية - ديار الله - بيروت ، دار الفلم ، ١٩٧٢ - ص ١٣٥ - ١٣٦

(١) أنظر مثلاً

M. J. L. Young, «Abd al-Salam al-'Ujayli and his Maqamat», *Middle Eastern Studies*, XIV (1978) p. 204.

(٢) أنظر مثلاً مقدمة محمود مزلوى في الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان *Arabic Writing Today: The Short Story* القاهرة ، مركز الأبحاث الأمريكية في مصر ١٩٦٨ ص ٢١ - ٢٢

(٣) أنظر مثلاً دراسة من ميخائيل عن التراث العربية بعنوان

Images of the Arab Woman: Fact and Fiction, (Washington, D. C. Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضاً ص ٧٧ - ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim», *Journal of Arabic Literature*, VIII (1977).

(٤) راجع في ذلك مثلاً حديثاً من تأليف جلال سوربال

Hilmi Sorbal, *L'écoulement entre Minnet Proust et Naguib Mahfouz* (Cairo, L'Organisation Égyptienne Générale du Livre, 1978).

Benjamin Kilborne, *Interpretation de rêve au Maroc (Paris)*, La Pensée Sovereign, 1938), p. 25; Crichtfield, *Shahhat*, p. 223.

(٣٤) محمد محفوظ ، وعيلوى ، ص ١١٨ - ١٥٠

(٣٥) دليم طرة قضية عرقه لهذا الموضوع في كتاب

George Devereux, *Reality and Dream: Psychotherapy of a Plains Indian* (New York, International University Press, 1951), pp. 86- 87.

(٣٦) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٠٩

Kilborne, *Interpretation*, p. 299

(٣٨) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٩٩

(٣٩) راجع لثقة شعري مثل حالة الفموض الذي يقع بين الحقيقه وعلم في القصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، المطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٤ ، ١١٢ ، ١١٦

(٤٠) قارن في هذا ما كتبه سوسكس *Somakh* حيث يذكر أن لفظة الأديبه هذه القصة ، رجع في الكتاب إلى أنها نقل قادمة على الإيجاز - بتأويل إشارى ووالى في وقت واحد ، انظر

S. Somakh, «Zabalawi Author, Theme and Technique» *Journal of Arabic Literature*, I (1970) pp. 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته «حفظ والمسكرى» قد أورد قصة علم شبيهة بما نجده في قصة وعيلوى ، ولكنها لا تحتل هذه الأزدواجية في التأويل التي أشرنا إليها . فنظر نجيب محفوظ ، حفظ والمسكرى في حد ذاته القصصية ، دها الله ، ص ١٩٢ - ١٩٨ .

(٤١) العجيل ، الرزقا ، ص ١٠٨

(٤٢) النابلس ، تطهير الألبان ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨

(٤٣) ابن الهيثم الحنبل ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، بيروت ، المكتبة التجارية للطبع والنشر والتوزيع ، بدون تاريخ ، الجزء السابع ، ص ٢٤٨

(٤٤) ابن الهيثم ، شذرات الذهب ، الجزء السابع ، ص ١٨٧

(٤٥) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٧٠

(٤٦) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٠٦ . وانظر أيضا قصة الحليم الواردة في كتاب ابن عبد ديه ، طبعه القوي ، تحقيق محمد أمين ، وإبراهيم الأبياري ، وعبد السلام عارود ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٩ ، الجزء السادس ، ص ١٦٣

(٤٧) أنظر

Fedwa Malti-Douglas, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdadi» *Studia Islamica* XLVI (1977), pp. 125-129.

(٤٨) مما بلغت النظر أن أحمد عمر في دراسته عن الظاهر الشعبية للإسلام في أعمال الطبيب صالح لا يكاد يذكر الإسلام ، مع أنها جزء من التراث الشعبي الذي في القرية ، وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحدث في القصة . أنظر

Ahmed A. Naze, «Popular Islam in al-Tayyib Salih, *Journal of Arabic Literature*, XI (1980), pp. 88-103.

(٤٩) أنظر

Somakh, *Zu 'alaw*, p. 26; Hamed Sakhat, «Najib Mahfuz's Short Stories» in *Orie, Studies*, p. 119.

(٥٠) أنظر مثلا

A. J. Arberry, *Suffragan: An Account of the Mystics of Islam* (New York: Harper and Row, 1978), pp. 115-116.

(٥١) طبيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٥٢

(٩) عبد السلام العجيل ، ١٩٧٠ ، في مجموعته القصصية ، فناديل شيبه ، بيروت ، دار سرور ، بدون تاريخ ، ص ١٧ - ١١٦

Kilpatrick, «Arabic Novels», p. 99.

(١١) أنظر بحث عيلوى كيباتون

Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani» *Journal Of Arabic Literature*, VII, (1976) p. 64.

(١٢) قارن في هذا

Fedwa Malti Douglas, «Dreams, the blind, and the semiotics of the biographical notices», *Studia Islamica*, LI (1980) pp. 137-162.

(١٣) أحمد النابلسي عرض الله ، تطهير الألبان ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ١٩٧٧

(١٤) النابلسي ، تطهير الألبان في تميز النظم ، وابن سيرين في منتخب الكلام في تفسير الاحلام ، القاهرة ، عيسى البابي الحلبي ، بدون تاريخ

(١٥)

Richard Crichtfield, *Shahhat: An Egyptian*, (New York: Avon Books, 1978) pp. 48-49, 222-223.

(١٦)

Vincent Crapanzano, *Taharaj: Portraits of a Moroccan*, (Chicago University of Chicago Press, 1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example.

(١٧)

Ian Stevenson, *Cases of the Reincarnation Type, Volume III: Twelve Cases in Lebanon and Turkey*, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11-12, 194-195, 324-325 for example.

(١٨)

Toufic Fahd, *La Divination Arabe*, (Liden: E. J. Brill, 1966) pp. 269-272.

(١٩) أرناليدورس الألبانوسى ، كتاب لعمير الرزقا ، نقله من الوثائق إلى العربية حسن كلى إسحاق ، طبعه رفيع فهد ، دمشق ، المطبعه الفرنسي بدمشق ، ١٩٦٤ ، ص ١٠

Fahd, Divination

(٢٠)

(٢١) الطبيب صالح ، دومة ود حامد ص ٣٩

(٢٢) على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب الفتوح والفرج بعد الفتن (ت ٣٨٤ / ٩٩٤) في تفسير ذلك ، فإن هذه القولة ذات طابع ديني خاص ، تتجاوز فكرة تأويل الاحلام

(٢٣) النابلسي ، تطهير الألبان ، الجزء الأول ، ص ٢٥١

(٢٤) الطبيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٢٩ - ٤٠

(٢٥) النابلسي ، تطهير الألبان ، الجزء الثاني ، ص ٢٢٨

(٢٦) نفسه ص ٢٢٧

(٢٧) الطبيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٤٥

(٢٨) مساهمة ابن علقمة ، كتاب لا اعتبار بحديث عيب حتى يرسو ١٩٣٠-٤٠ ص ١٧٧ - ١٧٨

(٢٩) الصمدى ، نكت المبيان في نكت المبيان ، تحقيق محمد زكى باشا القاهرة ، مطبعة خيالي ، ١٩٦٩ ، ص ٣١٢ وهناك مثال آخر يشار به إلى شخصية الرسول يمكن ملاحظة في كتاب السخاوى الفتوة الملاحق لأهل القرن التاسع ، بيروت ، دار مكتبة الفقيه ، بدون تاريخ ، الجزء العاشر ص ٣٢٤

(٣٠) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٦٦

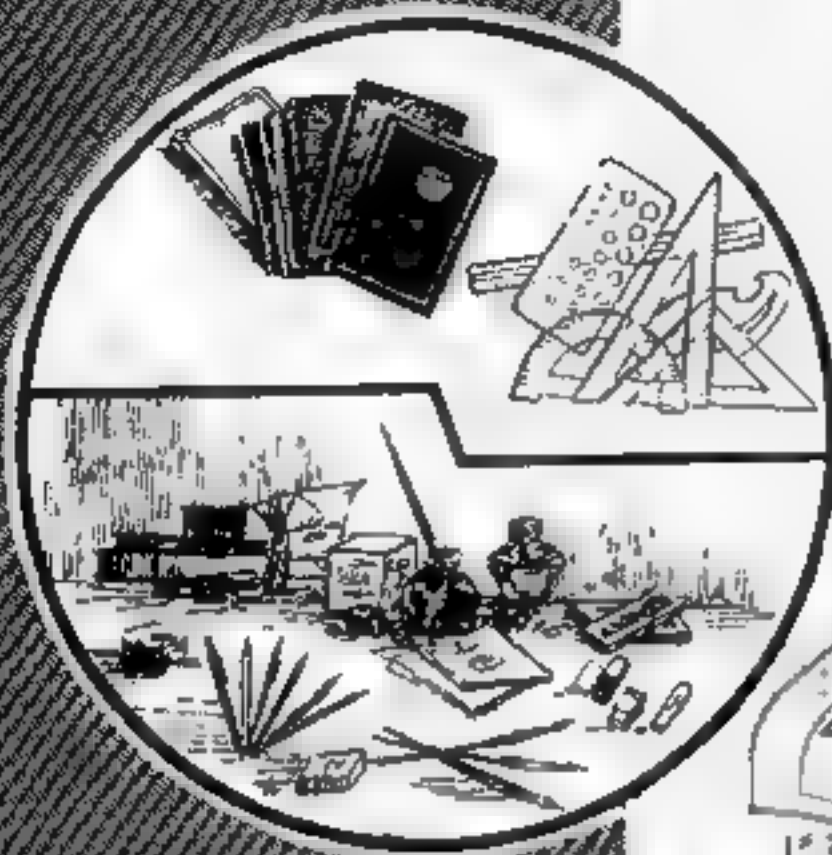
(٣١) البيهقي ، المحاسن والمساوئ ، تحقيق محمد خير الفصل إبراهيم ، القاهرة ، مكتبة محمد مصر ، ١٩٦٩ ، الجزء الأول ، ص ٥١٦

(٣٢) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٥٦

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية «رومي»



الحكاثة على
كأس الإنتاج
ثلاث سنوات متتالية



يسر لها أن تعلن عن توزيع
مختلف الأصناف المكتبية
وبالأخصار الرسمية
ومن أهم الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كسبي التسليم فوراً
* مراوح مكتبية وبها مبردات التبريد
* أثاث مطبخ * مكاتب حديثة * مكاتب مستديرة
وخزان حديدية * كشكول حديد وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كالك ورسم
* ورق كتابة وطباعة
* أقلام حبر جاف ورصاص
* حبر روماني الفاخر
* المنتجات الورقية المختلفة

بلوك نوت • ظروف • أجهزة
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام
يباع بمتجر شلوهوب

● فرع ستاندر ديسينغ شاع عبد القادر ثروت
● فرع بجانب شاع البوصلة الجديدة متفرع من كهر النيل
بمخبر فرع الشركة بالمحافظات :
● فرع الجيزة شاع مراد
● فرع قاصديان ناصية شاع شريف و٢٦ يوليو
الوجه القبلي الوجه البحري الإسكندرية

القاهرة : ٣ شارع شريف
الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٣٨ = ٧٥٦٤٧٧
الاسكندرية : شارع طلعت حرب
ت : ٧٤٥٦٤٣
ت : ٨٠٣٧٨٢

عن وظيفة العنصر الأسطوري

الرائية المصرية المعاصرة

« وفي لحظة معينة يظهر الزوبيل ، يفرغ الحصى تحت أقدامه - تلين له الحجارة - ويسكر الشوك! »

(الزوبيل)

« ... ولكنه كان يبدل شكله من حال إلى حال ، مرة هو حيوان من ذوى الأربع يوجه أصغرها مستدير ، ومرة هو طائر كالرخ بنجوم صفراء ، ومرة ناعم كالخيط الرقطاء ، أو نافث شبك كالمكبوت . ولم تكن النيران بقادرة على حرقه . »

(دوائر عدم الإمكان)

« . . . وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر ، ما من واحد هنا إلا وراه ، أو سمع وقع حوافر البعثة في إيقاعها المنتظم الصارم . »

(التاجر والنقاش)



وما هو جدير بالذكر أن وظيفة الأسطورة - عند بويج - تكمن في اختلاف العصر الأسطوري بشكل جوهري عن العصر التاريخي - إذ يمثل الأول خروجاً من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بيها الحقيقة ، الدائمة في الحياة والكنائس " .

والسؤال الذي يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو

« كيف تمكن غوظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة ؟ وما دلالة هذا التوظيف ؟ وهل أقرى هذا التكيك من لغة الرواية أو أضاف أبعاداً جديدة إلى الواقع أسهمت من خلال تعديها لمظهره الخارجى في نفس رموزه ومفاهيمه - وتوليق روابط الإنسان مع عالمه الموضوعى ؟ ! »

منذ أن لحا الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة - أو بهدف تأكيد طبيعة الفعل الإنساني - كما يقول العالم الأنثروبولوجي «كبير ليفي شتراوس» - منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع ، حيث تعد بافتتاحها الدائم على عالمه ، أمينة في التقاط الأسرار التي تختبئ تحت سطحه بظاهره ، ودوراً حاسماً في توسيع أبعاده ومدارجه ، وتأسيس الوعي به .

وواقع والأسطورة عنصران لا ينحصران عن حركة التحوّل الإبداعي عند الإنسان في كل أشكاله (الشعر والرواية والقصة والمسرح) - بل إنها على العكس من ذلك تتداخلان ويمتزجان أحياناً في نسج واحد على أكثر من مستوى

والحلم (حيث يتم تجاوز العلاقات المنطقية إلى ما وراءها) . ومن أهم هذه الخصائص الخدع ، والاستدلال ، والتكليف ، والتصميم ، والإشارة . الخ

يقول جمال الغيطاني في الجزء الأول من روايته (الزويل) تحت عنوان : .. أله .. ب .. ج .. د ..

«وصلنا بداية العالم ؛ عبرنا الصراط ؛ شربنا اللون لأزرق ؛ تلون به نحاسنا ؛ صحننا ؛ رصنا ؛ ربما أمتعنا فوق الرمال ؛ احتضن بعضنا بعضاً

قلت عندى الدهان السحري الذى قرأت عنه فى ألف ليلة ؛ بدهن أقدامنا ؛ أصبح العالم كله قطعة بابسة ؛ لا يلد الماء ؛ عشى فى انحاء الشمس ؛ .. ضحك فتحي ؛ عيناها ترقان ببحر أزرق عميق الزرقة واسمه الأحمر ؛ قلت : ربما أضاء فى الليل نور أحمر ؛ شقت بده الهواء الطرى ؛ فراغ إبريل العذب ؛ الماء المنج فى قلب أغسطس توقعت فجأة ؛ تصلب جسمي ؛ فى مزموم ؛ .. فتحي .. لبحر من أمامنا والخيل من ورائنا .. هيه .. هيه .. إلى الأمام ...

عدوية الحياة ؛ بحر بيض رقة كأبيض ؛ العمق ؛ أى لون ررقى ؛ خططنا نعلو للصخور ؛ ينقل كل منها الآخر ..

وفى الفصل التاسع من رواية (دوائر عدم الإمكان) يكتب محمد طوبيا

«مضيت فى طريق ، أبكى دفين ؛ السكة موحشة وبارد فيه الضرر .. الفأر الأبيض يفرض نصف يومى والفأر الأسود يفرض نصفه الآخر .. والعول فى نهاية السكة مفتوح الفم ؛ ينتظر توقف القلب ؛ ولا أجد أمة هذا القلب ؛ ولا أفهم ما يدور ؛ صمرت كالسكك الصغير فى البحر الكبير ما أنا راسي ؛ وصافت حان صارت مراقد الخلل أوسع من مناماني ؛ وصارت مقاطع السبل أصبغ من جروحاني ..

والرموز هنا حل اختلاف نوعيتها (الرموز النوبية وبصرية الأزرق ، الأحمر ، الأبيض ، الأسود) أو الرموز الحسية والحركية (البحر ، الفأر ، الفول المفتوح الفم) لا ترمى بطبيعتها السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائي معصب بل تسعى كما يقول - ليكو - إلى الانتماء بالعالم الخارجى من خلال المعجز عن إدراكه ، دركا موضوعيا ، أو استيعابه مستيعابا شاملاً على محور عيسى أو عيسى دفين . ومن ثم فالاستعمال النوى يبدأ انطلاقاً من الرموز ليتطور فيما بعد على مستوى بلاغى أكثر تعقيداً ، حيث ينحو منحى الاستعارة وبها ، ويتدرج - من ثم - على مستوى الدلالة من أحادية المعنى إلى ثابته متعددة .^(٢٧)

ولا يتيسر تحديد هذا العالم المشعب بأبعاده ورموزه الشبكية ، والكشف عن نظام الدلالة فيه ، إلا بكشف صروب متعددة من «التقابلات» و «التوافقات» و «التواريات» فى حقل اللغة

يقول إسماعيل حمراً ذكرياته عن حبيبته (منهى) فى رويته «الزويل» «حتى لو اعتليت البرق هل ظلتى ؛ لو رطبت روحي إلى

وقد قمنا باختيار ثلاث روايات ، حاول كتابها توظيف المنصر الأسطورى بوسائل شتى ، وأساليب مختلفة ، واحداً منها مادة لهذه الدراسة لتطبيقية . وقد صدرت الروايات الثلاث فى فترات زمنية متعاقبة تقريباً ، ومن الملاحظ أن أصحابها يمثلون تيارات مختلفة فى الرواية المصرية الحديثة ، ولكلهم على الرغم من هذا يتمون إلى جيل واحد من كتاب القصة والرواية فى بلادنا والروايات الثلاث على الترتيب هى :

١ - الزويل ، لجمال الغيطاني . منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية العراقية ١٩٧٥ . سلسلة القصة والمسرحية (٣٧)

٢ - دوائر عدم الإمكان ، محمد طوبيا منشورات الحديدي ديسمبر ١٩٧٥ ، العدد الثالث عشر .

٣ - التاجر والنقاش ، محمد البساطي . عن دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ روايات الثقافة الجديدة - ٦ .

• • •

والتوظيف الأسطورى فى الرواية المعاصرة يتم على ثلاثة مستويات تتوحد فيما بينها لتعنى فى النهاية بالدلالة الأخيرة التى تصير إلى رؤية الواقع بدءاً إنسانياً وفنياً خاصاً ، يساعد - فى جوهره - على استكلاء غموض الكون ، والحل بين طرق الوجود ، المعلوم والمجهول ، واستقطاب ما يجمع بينهما فى رؤية واحدة .

والمستويات الثلاثة التى سوف نتناولها بغير قليل بالشرح والتحليل

هى

١ - مستوى اللغة .

٢ - مستوى الشخصية .

٣ - مستوى الحدث .

١ - التوظيف الأسطورى على مستوى اللغة .

يقول «ميشيل فوكو» : إن الأسطورة هى نوع من اللغة الشعرية . ويربط «نشير» بين الشعر والأسطورة على أساس أن كليهما يشحن التجربة الإنسانية نوع من برهة والغموض والدهشة ، حيث يمثل فيها نفس نوع البناء لرمي . ومن ثم يؤدى كلاهما وظيفة واحدة فى التعبير^(٢٨)

وقد استعانت الرواية المعاصرة بهذا المنصر النوى الأثير ، فى تشكيل بينها ، وتحميل عاصرها الدالة هذه الطاقة الإيحائية والسحرية كمنة ، بوصفها طاقة خلقة وقادرة على استقطاب الشعور ، وعلى تحريك مخزون المعانى الذى سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته المعاصرة بظهورها فى الماضى .

إن «فوكو» يطلق فى بيوته الأستمولوحة من معادلة مهمة توحد بين السبب واللاشعور والرمز واللغة . والرمز - كما يقول - إرست كاسير - لا يمكن جانياً من جوانب الحقيقة ، بل يعكس الحقيقة ذاتها ، حيث تخرج فيه الصورة والموضوع امتزاجاً كاملاً .

وتستعمل لغة الأسطورة كثيراً من الخصائص التى يتميز بها الشعر

ساق الرخ لن أمد إليها .

وحين يثور في نفسه فجأة هذا التساؤل العجيب .

وما الذي يجري لو بردت الشمس ، انطفأت ، همد القرص المثل ؟ !

يجب في وجه حور :

« بقينا حيي البراق ، بطير بنا ، بحر الآفاق ، طرق باب السماء الثالثة ، الرابعة . »

وعن طريق المفصلة بين وظيفة « البراق » في الباقى الأول ، حيث يسبح عجم ذهب عن التواصل مع المخبوب من حقيقة إدراكه لوصفه الجديد في وقع غريب لم يألفه من قبل ، ووظيفة « البراق » في الباقى الأخير ، حيث يمثل الخلاص في مجاورة العالم الأرضي إلى العالم العلوي بمناه من سحر وشعافية تعكسها الطبيعة المقدمة لتلك الرحلة . تتضح لنا الدلالات الخفية التي تفصّل إليها عملية استدعاء الكاتب لحادث « لإسراء والمخارج » في محاولة لتجسيد العلاقة بين واقعين مختلفين ، بسميان من خلال التعامل والامتزاج إلى إيجاد واقع أكثر غموضاً وانسجاماً .

إن الكاتب يحدد عن طريق (التوازي) إلى وضع «عالم الزويزل» بكل توقعاته وتفاصيله المدهشة ، في مقابل عالم «المحصر» بكل توقعاته وتفاصيله كذلك ، بل إنه يحدد إلى تصوير ما في العالم الواحد من مفاهيم وتصورات متنافرة أو متنافرة ، في رسم شخصية «إسماعيل» مما تنطوي عليه من مثالية وصدق وبراعة . ليفهم بينها وبين شخصية «فصحى» علاقة تداعل وتكامل واندماج ، مما ترمز إليه هذه الأخيرة من وضوح وواقعية وخبرة بالحياة والناس

و «إسماعيل» بهذا التكوين المزاجي والنحوي يقف عاجزاً أمام تحولات الواقع . لقد قلب به بالرغم منه في تجربة جديدة وغريبة ، وهو يحاول تحت وطأة الشعور بالوحدة والحزن والقلق أن يخرج من المص «مصوب» . إن هدير البحر ، وصفرة الرمال الموحشة ، وبرودة الليل العاصف .. الخ ، كل هذا يخلق لديه إحساساً بأنه يعيش لحظة البداية

الأولى

«وصدنا بداية العالم ، حرنا الصراط» .

هل نقف عند حافة الدنيا ؟ هل نمر الصراط ؟ كم قطعنا ؟
تقدس المسافة بآلاف الأرواح ،

وهو يبحث عما يختصر هذه المسافة بينه وبين الحياة : بين بداية عالم حيث (برودة الشمس وانطفاء حياء القرص المثلح) وبين «مسب» ، حيث العالم الذي يحميه الذهب والفضة والأمل ، متملاً في محوته «منتهى» .

«عيناها تطلان على من مكان حتى هنا ، تتركاني ، تعرفان ما فكر فيه ، لكن أين هي ؟

أني بعد ، أني عبق محقق !

آه لو أسافر عبر الزمان ، أقطع الأيام والسنين !

وكما كانت رحلة «الإسراء والمخارج» تبييناً لقلب التي عليه السلام إزاء للصاعب والمحن التي تعرض لها ، بعد أن فقد سنده في الحياة متمثلين في زوجته خديجة بنت خويلد ، وعنه أني طاب بن عبد المطلب ، كانت رحلة إسماعيل مع «منتهى» إلى آفاق السماء - كي صورت له أسلام بقطعة نوعاً من التعويض عن آلام الواقع ، وعصاة الفراق ، وقسوة الوحدة ، وتراكم المحاسن والعيوب .

وعند ضياع «فصحى» ، وتساؤل الأمل في العودة إلى «منتهى» ، يربط «إسماعيل» بينه وبين «الحسين» «سيد الشهداء» من جهة ، وبين «أوروريس» من جهة ثانية ، وبين «حمرة بن عبد المطلب» من جهة ثالثة ، وبين «التي» «محمد» عليه السلام من جهة رابعة ، ويوحد بين هذه الشخصيات جميعاً وبين شخصية «منتهى» ، ويصبح «إسماعيل» - منتهى - الحسين - أوروريس - حمرة - محمد - وحيداً في مواجهة العالم ، وقد تحلّى من كل شيء ، وتحلّى عنه كل شيء .

«الساغر على حافة الفناء يلمح الماء في أقصى الصحراء ، وهم ، كيف يمشي العالم ؟ ؟

السحاح في عهري عظامي مر ، هجرني انطار الصباح ، مات الرخ

يجز رأسي في كربلاء ، يملك دمي تشربه الصحراء ، يعلق رأسي فوق اليباق ، تثر أطراف في أركان الأرض ، ليس لي من يجمعها ، أرعن في وجه الخلق ، هند يست عتية ترصد حمرة بن عبد المطلب ، تأكل كبدى ، رموك يا حيبي ، يا حاصري ، يا منتهى ، تحت أسوار الطائف بالحجارة ، عذبت في العجير ، آه . يشج رأسي ، يلهم الشوك قدمي ، تأكل حرارة الصخر قلبي ، أصرخ فيسكت العالم ، يهد العالم ..»

إنه يخرج هنا بين مختلف الجوانب البطولية لكل تلك الشخصيات لكي يصبح في وسعه أن يبحث البعد الأسطوري للشود للشخصية الأسامية «إسماعيل / منتهى» في توحدها الفريد

وهو يجمع في ذلك إذ يتجاوز - عن طريق استعلاص الإمكانات القصوى للغة بوصفها أداة تشكيل تعمل في خدمة التوصيل الدلالي - كثيراً من التفاصيل والروابط والأسباب ، ويعلو على عنصرى الزمان والمكان في سبيل خلق نموذج الذي يمكن أن يوصف بأنه على درجة كبيرة من الإحكام

• • •

وتلعب اللغة في «دوائر عدم الإمكان» دوراً كبيراً في مسح شبكة العلاقات الطبيعية والإنسانية على أكثر من مستوى ،

حيث تصبى نوحاً من العموص والرهة على العناصر الكونية من جانب ، وتسمى إلى خلق علاقة خفية ووثيقة بين هذه العناصر و «العامل الدلالي» في الرواية ، متمثلة في «عواد» ، من جانب آخر ، وذلك من خلال إسقاط المصنعات الإنسانية عليها في أكثر من موضع

«قبة لباطن القدم البهي» ، ثم قبله لباطن القدم اليسرى ، ثم لم يتألك السلم ، فنتقن وهلل ، سمعت - وأقسم على هذا - يرتل لست احسن والجمال .

و «داس على السطح» ، فزعم السطح وتطلق الخياد .
وتنعت كل الأشياء : الشجر ، الطوب ، الورد ، الزراب .
الزرج ، الصاعد ، الحبل ، القلط ، النجوم ، الفواء

ومن جميع الأشجار طارت أطياف في غير مواعيدها وجاءت وحطت فوق السطح ، ورحفت زواحف وحشرت مبيورة تعلل عند السور ، وامتلا المكان بصغار الحيران ، وتآلفت القلط والفرد .

ويجاور التشخيص إلى الطبيعة هنا المستوى الدلالي السطحي إلى نوع من ثنائية الرؤية لمعاصرها ، فهي توصف كإلهي في الواقع الموصوعي لتكتسب عقب هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المنظور الخارجي ويصل معناها في لوحة الوجود كرمز كوني أسريه وسحره ودلالته .^(١١)

وبعد «القمر» في «دوائر عدم الإمكان» أهم العناصر الكونية بدالة التي يسمي الفاص إلى الإفادة من طاقتها الإيجابية والرمزية ولأسطورية في تشكيل رؤيته ، حيث يتدرج في وظيفته الدلالية من مستوى لمدى البحث إلى المستوى الرمزي ، أو الإشاري إلى المستوى الميتولوجي العام .

«من مكانه البعيد في آخر الدنيا خرج القمر ، ليس كالقمر في سائر البلاد ، وليس كالقمر في باقي الأيام .»

«مظرت إلى السماء فباعنى القرم يشم شامتاً .. حدودي البشم استدير الوجه يكيلى .. دائماً يضحك ويقهقه ويقطى من فوق

تجوزت وأنا أفهم كل شيء . . يشعاني القرم ويطلب زالى ، وسأنازله .. تراحت عبط من حائق ، دخت صحنه أدنى ، غلظه معيطه تنقلت أمعاني ، وشعرت في قبي بوخرة عبية ، وكان يغص صحت عن طوة وصرخت فيه : يا ابن الكلب ، يا ابن الكلب !»

«كانت «هومة» تبكي طوال الليل صمعهما القرم ويظر فوجدتها أجمل من كل النساء ، فضع فيها وحرص الدية سحرها فأهتت السبة أن القمر بيده مفتاح الخلفة ، وصدت هومة المسكية . وربطت الداية بينها وبين القرم موعداً ، ولما حاولت أنا معها من صعود السطح أصررت .»

وعما أن فهم معنى أي عنصر من عناصر النص يستلزم في العادة تحويل هذا العنصر إلى سياقات عقلية ، فإن يوسف أن يرصد للقمر في هذه الرواية دلالتين مختلفتين هي

الحنون : الرغبة

ونقطة ما يؤكد حنقة الوصل السببية بين القمر والحنون من جهة ، وبين القمر والرغبة من جهة أخرى ، في الأسطورة لإغريقية القديمة ، حيث تصادف أن وقعت «سيلي» (ربة القمر عند الإغريق ، وهي ترمز في نفس الوقت إلى العاطفة المتتالة إذا ما أضمت أدبيها ص بد العقل . أو تباريح البعاد حين لا يقع معها تعاضى السلوى) في حب إيسى يدعى «أنديميون» ، فسقطت من مدهمها على قمة جبل الأولب إلى كوحه المتواضع ، وطبعت على شفته قبة فيها من السحر والتوهج ما أضده صواب عفته . فغط في سبات عميق . ويقال به دعا كبير لآله «ريوس» أن يقبه دائماً هكذا إلى الأبد ، على أمل أن يحظى بوحا معبودته الليلية في أحلامه في أثناء النهار أيضاً .^(١٢)

ويمكن عن طريق الاستمرار في الكشف عن صروب (التقابل) و (التبادل) و (التوازي) في حقل اللغة أن نحصر الأدور التي تلعبها بعض العناصر الأخرى في زوجين أو أكثر من العلاقات . وعلى سبيل المثال فإنه يمكن استخلاص دلالات العناصر الثلاثة التالية

الحور العين - صاحب البخور - الغول [وهو يرمر هنا إلى تصاريح القدر] على هذا النحو





وتلعب فكرة «الخلول» بمفهومها الصوفي دوراً مساعداً في تنمية هذا المبدأ الأسطوري واستمراريته. «الشيخ المثلّم» ما هو إلا تجسيد لروح زوبيل الكبير، فروحه تنتقل عبر الأزمان في أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يحنّ يوم محدد يظهر فيه زوبيل الكبير.

لقد نثار «فيكون» في معرض حديثه عن العلاقة بين الدين والأسطورة إلى محاولة الباحثين تفسير البروق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف»، حيث كان تصور الإنسان البدائي دائماً على أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات، وأن لظهور الطبيعة هي لغة الإله الخاصة، وقد اكتسب هذا الإله صفات الأحمس أو لأقوى والأعظم لكبر جسده المتمثل في السماء. وقد لقب بالخلوص عندما خلص الإنسانية من الخلاك بالبرق.^(١)

ولهذا يحنّ الزوبيل ويقبل الأرض لو رأى الغمام في السماء. ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته والبرق سوطه، وقد يتعالى بكأزه إذا بهطل المطر الرفيع الغزير في هو إلا دموع زوبيل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع.

وإذا تعدد شخصية «الشيخ المثلّم» انعكاساً لشخصية «زوبيل الكبير» وامتداداً لها في العالم الأرضي، فإنها تكتسب تبعاً لذلك بعداً أسطورياً يثنى بتميزها الظاهر عن بقية الشخصيات الزوبينية الأخرى، على اختلاف أقدارها ومواقفها في عالم الزوبيل.

يقول «زبير» لإسماعيل ذات ليلة:

«سمعت حكاية قديمة تروى عن شاب زوبيل عاش منذ أربع طبقات، أعلن عن رغبة كهله، جهر بها في ليل القصر، حذر الشيخ صهيج، فأصر. عندئذ جاء شيوخ لعشائر كلهم أدار الشيخ صهيج ظهره للجميع، بحيث يصبح وجهه بشاب، ورأى الجالسون طرف اللثام يزاح فقط، يقول إن جسم بشاب تصلب في الهواء، وثبتت عيناه على الشيخ صهيج، أقول ثبت مكانه، وعندما أدار وجهه كان اللثام قد عاد كما هو. دمعوا جسم الشاب للتصلب، وجدوه ميتاً، زعنّ الزوبيل، هطلوا، ومنذ اللحظة لم يقدر واحد على التفكير في رؤية وجهه»

وربما استدعت هذه القصة إلى الذاكرة قصة موسى عليه السلام كما ورد ذكرها في القرآن الكريم

«ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه، قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني، ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما انحلى ربه للجبل جعله دكاً وحمر موسى صمغاً، فلما أدق قال سبحانك نبت إليك وأنا أول المؤمنين»

(الآية ١٤٣، سورة الأعراف)

وتتطوّر شخصية «الزباني» في رواية «التاجر والقاش» عن بعد أسطوري من نوع آخر. على الرغم من أن «الزباني» كان رجلاً من

إن تشكيل أحيال الأسطوري للغة لا بد أن يحمل في ثناياه تلك الرغبة السدائية إلى العموص والسحر، وهو يصيبنا بالدهشة كما يقول «يوسج» لأنه يلج بنا أحياناً تلك المناطق المظلمة في العقل، التي نشعر إرهادها بالرهبة والخوف.

٢ - التوظيف الأسطوري على مستوى الشخصية:

تحت عنوان «مئة من عقائد الزوبيل» يكتب جمال المغناني:

«الشيخ المثلّم ما هو إلا تجسيد لروح زوبيل الكبير، فروحه تنتقل عبر الأزمان في أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يحنّ يوم محدد يظهر فيه زوبيل الكبير الذي احتج من حول بعيد لا يعرف مقداره بالضبط، لكنه لا يقل أهدأ عن مائة ألف طبقة. كان زوبيل الكبير قد ضاقت به بحري في العالم، وكادت روحه النقية الظاهرة كالندى تختفي في آثاره وشروبه، تفرق في بحار ظلامه، تنوء في سراديبه، يسترفح إلى أسماء بعد عدايات رائحة وآلام مخيفة على منها أحيالاً طويلاً، وتوارى في الغمام، غمامة بصيها، (ولهذا يحنّ الزوبيل ويقبل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته، والبرق سوطه، وقد يتعالى بكأزه إذا بهطل المطر الرفيع الغزير، فما هو إلا دموع زوبيل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع)».

وتجميع شخصية «زوبيل الكبير» هنا، وهي شخصية أسطورية في المقام الأول، بين نموذج للمسيح عليه السلام، بما ترمز إليه هذه الشخصية من القداء والتضحية. «ارتفع إلى السماء بعد عدايات رائحة، وآلام مخيفة على منها أحيالاً طويلاً»، وبين نموذج للمهدي المنتظر، بما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره في آخر الزمان، وسحق آخر مائتي من جور وإثم في هذا العالم. «ينزل زوبيل الكبير القيدة بنفسه، يذكره الأعداء، وبصيته يرعقون، أما الأدلاء فيذكرون اسمه بشدهم، يهيمون، حتى الحمال قبل إنها ترنح يومئذ من شدة الخول، وترنح درات الرمل، هنا بسط سلطانهم على العالم».

ويرتبط هذا الطابع الأسطوري للشخصية بمفهوم النموذج الأعلى Archetype الكامن في اللاشعور الجماعي عند «كارل يوسج»، حيث يتميز بصفة التجريد وصفة التعاقب أو التكرار. وشخصية الإمام العادل الذي يقترن ظهوره في آخر الزمان بعودة العالم إلى روح النقاء والخير واندحار الآثام ولشروع نخل فكرة لها أصولها العميقة في كثير من العقائد ولا سيما العقيدة الإسلامية، وتكتسب هذه الفكرة عند طائفة الشيعة نوعاً من التوكيد والرسوخ بصفة خاصة

تأى به عن مجتمع الملة بملاقاته التمتع المنة ، وصراخاته الساذجة ،
لتنو به من الطبيعة بصدقها وعمقها وجلاء مبدعها

واحتفظت له هذه للصفة الفاضلة من جهة ، وهذه العلاقة
الحسنة بينه وبين الطبيعة من جهة أخرى ، شات قلبه ، وماد بصيرته ،
وصوب أحكامه . فيما كان الأهالي يتجمعون في الساحة ليلة بعد
أخرى ، ويشجعون في الزئيرة عن غارات البدو ، المزومة ، كان يقع
في كوخه ، أو يمدد وحيداً في الخارج لكي يتأمل الخيل في صمت .
وبما كان الحجاج يذهبون ويعودون وقد صاروا رجلاً آخرين ، أكثر
وقاراً وهذوفاً ، وأكثر تعالياً أيضاً ، وهم يعرفون - من المرات
السابقة - أنه حقيقة (أي الحجاج) مجرد أيام ويعود كما كان . غير أنه لم
يكون أبداً كما كان قبل السر . سبطل هناك دائماً ذلك الشيء الذي لا
يهتم به . والذي يعده صم قبيلاً كان الزناني - على ما يبدو - يجمع
في صمت وحس عريب إلى الصخرتين المتعاقبتين المصبتين على قمة
الحبل ، ثم يعود كما كان بسيطاً وصادقاً وصوتاً . عندما كانوا يحدثونه
عن الصخرتين كان وجهه الصام يتجههم فجأة ، وتصيق عيناه
الحولوان ، ويظل صامتاً ، ويتمازرون .
- إيه .. يخشى أن يفصيحها .

وعوق الفسة كان يخيب عن أحسبهم . ويقولون إنه في ذلك الوقت
يذهب إلى الصخرتين ويقطع الحشائش والأشواك التي تكون قد
استطالت حولها في غيابه ، ويفسل جسدتها من الغبار ، وكانوا يرون
ركنهم للقاء للتطير يتألق حول طرفي الصخرتين . ثم كان يستلق ورأسه
بينها

وذات ليلة قال لامرأته . سأحكى لك سرّاً .. زرعته كاهورة
هناك . رأيتها في المرة الأخيرة . طوفا شبران .. سيأتي يوم وترى من
هناك .

...

إن وجود هذه الرابطة الفريدة بين «الزناني» والخيل بما أحصل
عليها «الزناني» نفسه من صفة شبه دنيئة أو مقدسة ، ربما استندت إلى
الذاكرة صورة «الطوطم» عند الإنسان البدائي ، حيث كانت الريح
والنار والصخور والتجزم والحيوانات تمثل صنوفاً لا حصر لها من
«الطوطم» . ومن المعروف أن جميع هذه «الطوطم» أو بعضها -
محب عقائد الشعوب والأمم - قد كان مناط قداسة ومعظم في المراحل
الأولى نسبياً في الفكر الإنساني ، حيث ارتبط الذين بالأسطورة برباط
وثيق .

...

٣ - التوظيف الأسطوري على مستوى الحدث :

تؤكد «موزان لايجر» أن الأسطورة في حد ذاتها ليست أدباً ،
ولكنها تمثل بالرغم من هذا ثلاثة الخام الطبيعية التي يشكل منها الأدب
عالمه الخاص للفرد . والفنان الناجح يحق هو الفنان القادر على بش
الأسطورة الكامنة في ضمير الجماعة . وهو هذا ببش - كما يقول جيرا
جيرا - عاطفة أو حساً عيقاً خبياً غنياً ، وبمحنا مستجيب لقصته على

سواد الناس ، لا يتبرع عنهم شيء سوى صالة حجمه ، وجفاف
صوته ، وسيره مندحاً يكتمه إلى أمام ، إلا أنه وكان يرى بعينه
الحولوان ما لا يرونه .

وكان يصنع أفصص الحريد والمخاطف ، ويمتل خيال الليف ،
ويرصها أمام كوخه ، حتى يأتي يوم السوق . وكان كوخه ملتصقاً
بالخيل ، فظله قشرة صخرية ، وبخواره تجويف كالمغارة ، صنع
به باب من الحريد ، كان يحفظ به أدواته ، وفي الليل يربط
داخله عزته السوداء الفاصرة .

ولكن «الزناني» - على قدره وساطته وهوان حاله - كان يملك
نوعاً غريباً من القوى العظيمة ، لقد كان قادراً في جميع الأوقات على
اكتناء أسرار الطبيعة ، ورصد تحولاتها ، وكان يملك حساً خفياً يمكنه
من الرؤية المسبقة ، وقبل هذا كله فقد كان الوحيد الذي يستطيع أن
يروض له الخيل ، هذا الكائن الأسطوري الشامخ الذي يحتوي في طبيعته
على كثير من الأسرار والأمور الغريبة ، والذي يمتد هائلاً لمحبب
الصخرات ورائه ، حيث درج البدو - بما يزعمون - على الإتيان بها مع
بديهة الليل ، والصعود إلى الخيل حين تكون لديهم نية الإغارة على
البيدة

وكانت هناك عادة ، إذا أراد أحد من الأهالي أن يصعد الخيل إلى
يقف على بعد قليل من الكوخ ، ويتأدى الزناني ، ويخبر أنه سوف
يصعد .

وأحياناً كان يقول هؤلاء الذين يريدون أن يصعدوا :

- ليس الآن .. الخيل غاضب .

ويظنون إلى الخيل ويرونه هادئاً ، والرمال ساكنة ، وأحياناً
يكون بينهم من لا ينصت لما يقول .

كانوا يقولون : آه .. واحد على خاطره . عشا وشعا .

وبصعدون الخيل .

وعندما يصلون إلى الفسحة كانوا يحسون بالهواء وقد أحد يشتد
قليلاً .. ثم تهب رويحات خفيفة محملة بالرمال الناعمة . كانوا يرونها
ترحف متباطئة فوق الخيل وقد تقوست وعكست ظلاً رقيقاً راح
يستقل معها ، ثم فجأة يحسون بها تضرب وجوههم وتغلق عيونهم
بالرمال .

وتشتد الريح ، ويسمعون صوت الأحجار الصغيرة تتدحرج فوق
الخيل ، ويتركون مقاصعهم ويهرولون هابطين .

ولم يروه يوماً ينشم شامتاً كما كانوا يتوقعون .

كانوا يقولون .. إنه ما من أحد يتام آتاً تحت الخيل غيره .. كانت
الصخور تتدحرج في أي وقت بالنهار أو الليل . غير أنهم لم يروا يوماً
حجراً يقع على كوخه . وكان الصجائر ينصحن دائماً أن يستادوا الرجل
قبل أن يصعدوا حتى يعطيهم الأمان .

كان «الزناني» بشخصيته البسيطة الفريدة يمثل نفساً متكاملًا من
القيم والمعاني ، وربما كان لابد أن يخفى في النهاية لكي يتحول إلى نموذج
أو رمز . وكان من البير أن تشر للوحة الأولى بتلك للصفة النسبية التي

أكثر من مستوى واحد ، لأننا نشعر بأن قصته علاقة بحياتنا ظاهراً وصمناً معاً .^(٧)

والعالم الأسطوري عالم مستقل ، يحتوى في نفسه على سره وتبريره . والقاعدة الوحيدة التي تعتمد عليها سيرة هذا العالم هي أن كل شيء ممكن ، ولا غربة في حدوث أى شيء ؛ فكأن السماء تظهر دهوراً صفراء عندما يموت الكولوتيل « بون ديا » في (مالة عام من الوحدة) لحارلدا ماركيز ؛ فإن الأشجار والناتات ترسل دمعاً ناطقاً في (زويل) جمال البساطاني ، ويخرج من الماء الأعظم جند زويل للشجن ، منهم يقطر الماء الأعظم ، القطرة الواحدة دمة زمية ، تلخص الحقيقة ، تحكى ما جرى ، تقص الآتى ، تبصر بأمل وشيك الوقوع . وبفس لتطلق يموت الزويل ، لا ليعى إلى الأبد ، بل ليستقل من حال إلى حال ، ليصبح جندياً زويلياً مباركاً ، من المدين سرجعون مع الإله الكبير عند نزوله المستقر . ولا ينهب الحنة المقدسون من أنظار أحبابهم ، بما يظهرون في الليل ، يرغون الكون ، ويرون على هيئة النجوم . ويغمر لدى الحرياب الثاني « تراخ الساكاني » علم بمواقع هذه النجوم في السماء فينجبها وتتاجيه ، بعد إدراكه سخاها وموز مجهولة يحاطهم بها .

وإذا صح أن نعرف منطق الأسطورة كما عرف « ليكو » منطق الشعر على أنه مجموعة العلاقات المتبدلة التي تحكم المعنى فإن رواية الدلالة تكن في نقطة التقاء حرمة العلاقات الدالة في محال التأليف أو السياق إن الواقع الخفي - كما يقول « ليلى شراوم » - ليس هو الواقع الظاهري على الإطلاق ، فطيحة الحقيقة تظهر بكل شفافية في صميم الجهد الذي يمتصها غروب الحقيقة منا وتندأنا .^(٨)

إن توارى عالم (الزويل) وعالم (الحضر) في رواية جمال البساطاني يشير على مستوى « الدلالة » إلى توازن من نوع آخر هو التوازن بين عالم (الأسطورة) وعالم (الواقع) ، حيث يصبح التعارض المتصور بين هذين العالمين مجرد وهم لا أساس له من الصحة ؛ لأننا هنا ليستا بإراء مرحلتين متعاقبتين من مراحل الإنسان ، بل نحن بإزاء نسقين مختلفين من أساق الإدراك ، أو عطين مختلفين من أنماط المعرفة .

ووفقاً لهذا التصور الباني القائم على مفهوم النسق أو النظام ، لا يصبح من الغريب أن تقبل حدوث أمور بعيدة قد لا يتيسر حدوثها في عالم له قوانينه ومعادلاته المختمة ، التي تحكم مسار الأحداث أو سلوك الشخصيات داخله . واللهم هنا هو أن نرصد دلالات الأحداث والوقائع التي بعدها غريبة من علنا ، وربطها بالدلالات الأخرى التي تساعد على فهمها

إن عالم السحر والأسطورة يتولد في رأى « كارتير » نتيجة لاضطراب الوضع الفاجيء على شكل ممجزة ، أو عبث المكتشف المتبر عن هذا الواقع من خلال عملية استنصار عبر عادية تعد بطريقة منه إلى وراء الواقع من ثروات عبر منظورة^(٩)

وهذا هو ما نراه مثلاً عندما يتصلب جسد الشاب الزويل في الهواء فور إراقة الشيخ صهيح طرف لثامه بناء على رغبة الشاب للملحة في رؤية وجه الشيخ بلا لثام . وما يقال من ثم عن الشيخ للثم نفسه من أنه

يتناول ربحاً ذا رأس مذهب يدعه إليه الشيخ « زويل الكبير » ثم يبيع نفسه راحياً . ويبيع عامل الدلالة من فهم طبيعة النظام الهرمي الذي تنسم به مؤسسة « الزويل » الدينية ، وما يم عنه هذا التقابل والمائل من ضرورة تحديد الأدوار والمناصب داخل هذه المؤسسة .

ويمكن البحث أيضاً عن عنصر المائل في شكلين متباينين من أشكال البحث والاستقصاء عند الزويل ، ومن ثم استخلاص الدلالة الأخيرة التي يشي بها التقابل بين هذين الشكلين . وهذان الشكلان هما :

طواف الشيخ الحنري • • • طواف فرياد

حيث إن :

طواف الشيخ الحنري ≠ طواف فرياد (ابن بطوطة)

فالطواف الأول كان مقدماً عبقياً ، الأغراض منه باطنة ، لا يعرفها زويل ؛ أما طواف هذه الرحلة فتعرف الدنيا كلها أخبارها ، وأغراضه ظاهرة للجميع .

وقد تمتعت الأسطورة بمرور الزمن وتغالب الأجيال في الحكايات خرافية أو ملاحم شعبية أو حوادث ؛ ومن فئات هذا التصور القديم تشكل فنون الأدب رؤيتها الخاصة بها ، وتستفيد من إبداعات هذه الحكايات والقصص في إثارة المصنجات الأسطورية الحية في أذهاننا

وهذا هو ما يعمل عليه محمد طويا في رواية (قوالر عدم الإمكان) ، حيث يمزج بين الميثولوجيا الدينية والخرافة الشعبية في نسج نص فريد ، يمكنه من تأصيل أبعاد رؤيته الوجودية وشعبها بالدلالة المطلوبة .

وعلى الفور هبطت من كل نجم طيور كثيرة ، انتمشت فاد بها ساء كواكب بأجساد مصينة ، وأصابع طويلة عديدة .. طرد جيبها إلى القرص في سرعة عجيبة . وكان لاهياً مبحلقاً إلى عرى امرأى . واقترن منه فخطته الدهشة وغادرته الصعكة . حاوطته الأصابع الطويلة تحفه ، وضغطت وصعطت وحواله تتأكل وتتأكل ، مكونة من سوله المالة الباهنة

ثم أعطى الحورية صغيرها ، صغيرة لها أول وليس لها آخر ، وقالت : امسك بطرف الصغيرة ولا تفركها ! فأمسكت وشعرت بشار عجيب يلتصق ، تحول إلى ربح ذي صرير ، إلى دوامة حملتى وبلتتى ثم عدلتى ودارت في هامة .

ويربط محمد طويا بين القوى الاجتماعية المتسلطة (الصابط للصير - موظف الجمجمة الزراعية - الحاج حسين) وبين القوى المتناصرة التي تخرج من دائرة اعتبارها إرادة الإنسان ، مؤكداً عجز الإنسان أمام بر هذه القوى جميعاً

دارجت الأرض ، وازرقت النار ، وسمعت شجيراً عظيماً .. ثم انتشع كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلاً ، لا في الحياة ولا في الحوادث : طويل كالسحطة ، بشر كأذنان البهايم ، ثلثه وحش

يعبون تظل في كل مكان ، وثقلته نار إلى الخارج وإلى الداخل ،
وثقلته إنسان ردىء .. حول جمحطت جميع عيونه فانتقلت
جميع الأركان ومرتفت ..

... ولم تكن البريد بقادرة على حرقه.

رغم قرعى وهبى اندفعت نحوه صارخاً :
يا حقير يا لعين ، سوء ترى ما أنا فاعل ، سأحطك في قفم من
نحاس ، وأنسبك عليك بماء النار والرصاص ، أرميك في بحر
صويط تنوره فيه أغنى الأفراس ، ويغرق فيه أشهر المطاس .

...

إن العالم الأسطوري السحري الحقيقى هو العالم الذى تختلط فيه
حدود الممكن والمستحيل ، وتنتج فيه مستويات الخيال بالواقع ،
ويصبح العمل بأكملة استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية (١١)

ومحمد البساطى في رواية (التاجر والنقاش) لا يحاول أن يستثير
أعماقنا حساً أسطورياً كامناً بقدر ما يحاول أن يخلق لنا هذا الحس
المتعدد . فكثير من الأحداث والمواقف التى ينسج الكاتب خيوطها بحرفة
واسهاب لا يمكن أن تكشف للوهلة الأولى أنها تعود بدورها إلى أصول
لجدها في بعض الأساطير القديمة التى ابتدعها الإنسان في طور يقظته
العكرية الأولى ، ولكننا من السهل أن ندرك أن الكاتب يعتمد إلى
إدماجنا في عالم أسطوري خاص يختلط فيه الواقع بما وراء الواقع ،
وتتفاعل فيه عناصر الخيال الشعى مع عناصر مادية وحسية أخرى ليست
أقل توهجاً ونفاداً .

يكتب البساطى في القسم الثانى من الرواية تحت عنوان
(الجبل) :

« وكان يرتفع بينهما بروران مفوسان لصحرتين متاخمتين تيلان في
الحاجز الجديدة
كانتا ملساوين ولونها أسود .

... ..

وما من أحد يستطيع أن يصح أديه بينهما وينتص طويلاً ، كان
الصوت يتصاعد أشبه بالمويل . ويقولون إنها كانت يوماً صحرة
واحدة وقد احسب حطمتها في ليلة أحد قطاع الطرق (إبه دائما
أحدث وأحياناً يكون أعور . محيل . فيج لا صوت له
ونسيل رياته على صدره . ويغضب الغيتات الصغيرة ،
ويقتل الأطفال)

وكان الفارس الذى يطارده يدور حول الصخرة ليتاله . غير أن
اللفس كان هو الآخر يدور حولها . وعندما يتعان .. كانا يستريحان
كل في جهة ، ثم يدوران من جديد . وعند الفجر .. كان
الفارس قد سئم الأمر فاستل سيفه وهوى به على الصخرة فتشققها
بضعف ، تسالل بينها وقتل اللفس ، وارتجفت بصما الصخرة ، ثم
مالا وكأنها يريدان أن يلتنا . وعندما تختفى الشمس .. ويمنم
رجاج البواقد .. وأطراف الأشجار العالية .. تظل الصحرتان
تستطمان بانعكاس أخير مرتعش .

وفي الأسطورة .. كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا - يستوى الشبح
والحققة ، ولا يوجد لها شىء غريب . وهذا ما نشهده مثلاً في
تعايش أشباح الأموات مع الأحياء في انسجام تام (١٢)

ونحت عنوان « لقاء النقاش مع الشبح » يصف البساطى صعود
النقاش إلى الجبل ولقائه مع شبح التاجر والأحداث المتبادلة بينها :
« وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر . ما من واحد هما لا ورآه أو
سمع وقع حوافر البغلة في إيقاعها المنتظم «صدم» .

ولأن عالم الأسطورة يستمىض عن مدأ «السبية» مدأ «النظام»
الداخل الخاص ، فإن كثيراً من الأحداث والمواقف تعقد عليها أسطوية
في سياق القصص الأسطوري ، ويعمل اكتشاف الدلالة على الربط بين
عناصر السياق المختلفة والمقابلة بينها . وهذا ما ندخله عن سبيل المثال في
الاختفاء المفاجئ «لعتى» في رواية (الزويل) لجمال الغيطاني ، أو في
اختفاء «الزنانى» بعد وصوله إلى قمة الجبل في رواية (التاجر والنقاش)
لمحمد البساطى .

... ..

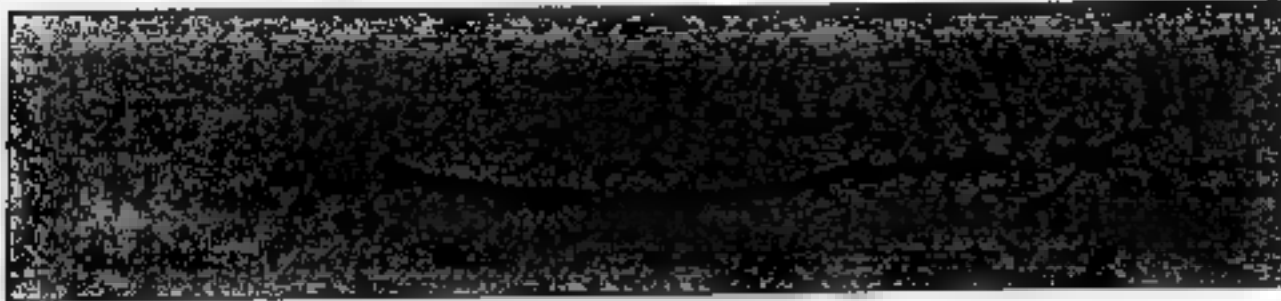
ويبقى سؤال آخر وهو :

هل يحكم التطور العقل للإنسان بالقضاء على جميع الأشكال
والمفاهيم الأسطورية والرمزية في الفن بصفتها مرحلة طارئة في تاريخ
الفكر الإنسانى ؟

وعن هذا السؤال تجيب الأستاذة سوزان لاجر فتقول : إن الفن
والأسطورة قادران على الاستمرار جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم
بوضعها بمثلان لينة أساسية من لبنات الفكر الإنسانى على مر العصور ،
وقد باتى اليوم تتحلل فيه رؤيا ميتولوجية جديدة ، حين يتاح
للرؤى والأفكار القديمة أن تستند أو تستند .

• هامش

- (١) د. صلاح فضل : مبع الرواقية في الإبداع الأدبى . الفصل الأخير عن الرواقية
السحرية . مطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ٣١١
- (٢) انظر بحث د. سمير سرعان عن القصص الأسطورية في النقد الأدبى . مجلة فصول أبريل
١٩٨١ ص ١٠٣
- (٣) انظر فريل جيورى غزول : فنيج الأسطوري حطراً . مجلة فصول أبريل ١٩٨١ ص
١٠٩
- (٤) د. صلاح فضل : مبع الرواقية في الإبداع الأدبى . ص ٣٢٣
- (٥) انظر مقال د. أسعد برس تحت عنوان «تجاسم على القمر من مقام اليأس» (١) بمجلة
الأهرام (لا تذكر تاريخ العدد) .
- (٦) فريل جيورى غزول : للبح الأسطوري مقارناً ص ١٠٨
- (٧) انظر جيرا إبراهيم جيرا في حديثه عن القصور الذى تلمع الأسطورة في بنية الرواية الرحلة
ثلاثة المؤسسة المصرية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ ص ٧٦
- (٨) د. زكريا إبراهيم مشكلة البه . مكتبة مصر . الفصل الخاص بابيرون
الأنثروبولوجية ص ٨٢
- (٩) د. صلاح فضل : مبع الرواقية في الإبداع الأدبى . ص ٣١٨
- (١٠) للصفير هادي ص ٣٣٠
- (١١) قه .



عبدالرحمن فهمي

الرأي السائد في أوساط النقد الأدبي أن الرواية البوليسية مستعجلة تماماً من مجال الأدب ، فلا يولها النقاد أي اهتمام ، ولا يذكرونها - إذا اضطررهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها - إلا بوصفها بالرخس والاحتفال^(١) ، حتى أصبح هذا الوصف صفة لها كلون روائي ، لا نقداً لأعمال معينة دون أعمال ، في حين نجد الرواية البوليسية ، من جهة أخرى ، أكثر الكتب رواجاً بين القراء ، حتى ليصح أن توصف بأنها المقروء الشعبي - إن جاز التعبير - وأبهر مراجعة لقوائم الناشرين في العالم كله - وخاصة مناهج الخطابة - تقدم البرهان على ما نقول .

سعى هذا أنا أمام دائرتين منفصلتين ، هما دائرة النقد ودائرة القراءة ، في حين أن الواجب والمنطق يقتضيان بأن تطابقا ، لما دأمت مهمة النقد هي بصير القارئ والأخذ بيده بين الكتب ، تفسيراً وتحليلاً وتعليقاً ، ومادام القارئ يتق في نقاده ، ويضمن إلى أحكامهم ، فلا يسيئ أن يقبل القارئ على ما يزدريه النقاد ، ولا يسيئ أن يزدري الناقد ما يقبل عليه القراء . وإذا حدث هذا - كما هو الشأن فيما يتصل بالرواية البوليسية - كان معناه أن هناك خطلاً في إحدى المقدمتين ، فإما أن النقد قد عزل نفسه عما يشغل اهتمام القراء ، وإما أن القراء هم الذين أصبحوا لا يكتفلون بموقف النقد من الكتب التي يحبون قراءتها . وكلا الاحتمالين خطل في الحياة الأدبية بغير أن يقوم ، وتقويمه لا يكون إلا بأن يسعى أحد الطرفين إلى فهم الآخر ، ولا سبيل - غير هذا السعي - إلى أن تعود الدائرتان إلى التطابق بعد الانفصال .

فأى الدائرتين هي المطالبة بأن تسعى نحو فهم الأخرى والاقتراب

مها ؟

أبسط إجابة وأسرعها إلى الفهم هي أن القارئ هو المطالب بالسعي إلى الاقتراب من دائرة النقد . هذا ما تعرضه طبيعة المد من حيث هو تحليل وتقييم ، ومن حيث ملكات النقد ونخصصهم ، مما لا يتوافر للقارئ العادي

ولكن ، ما كل يسير سريع إلى الدهى يكون صحيحاً دائماً . وكثير ما يبدو مسلمات يدهية - وخاصة في مجال الفن - يتكشف عند الفحص أو الممارسة العملية عن خطأ كامل ، أو عن أنه ليس وحده الصواب على أقل تقدير . وفي تاريخ الأدب سوابق متعددة لأنواع من الخلل في الحياة الأدبية لم يقومها إلا سعي دائرة النقد إلى دائرة القراءة العامة لا العكس هناك - مثلاً - موقف النقد في القرنين المجريين

الأوليين من شعر المولدين ، حين شجع العامة به على الرعم من رقص العلماء - نقاد العصر - إياه وهذا يذكرنا برقص الرواية البوليسية اليوم ، فلا فرق في المكيف بين قصة «عرق حرق» .. ! « المشهورة في كتب الأدب القديم وبين وصف المحدثين الرواية البوليسية بالرخس والابتذال . ومع هذا ، لم يكد القرن الثالث يظل الحياة الأدبية حتى كان شعر بشار وإلى فواس وأضرابها من المولدين يشغل العلماء والنقاد كما يشغلهم شعر امرئ القيس والناطقة إن لم يكن أكثر . فهذه سابقة حصلت فيها دائرة النقد عن دائرة القراءة العامة قرناً أو قريباً ، ثم عادت إلى التطابق ، وكانت دائرة النقد هي الساعية إلى دائرة القراءة لا العكس

ومابقة أخرى يذكر المحصرون ما قصها الأخير ، فهذا الأدب الشعبي الذي أنشئت له اليوم الكراسي في كليات الآداب ، وقدمت فيه رسائل الماجستير والدكتوراه ، وأصدرت فيه عشرات الكتب ، وأهردت

- ٩ -

الرواية البوليسية اصطلاح في لغتنا الدارجة يقابل في غير دقة ما يطلق عليه في الإنجليزية The Crime Story (رواية الجريمة) و The Adventure Story (رواية المغامرة أو المغامرة) وهذا اللون من الرواية عتفان في بعض السمات ويتعلق في بعضها الآخر ؛ فرواية الجريمة يدور الصراع الأساسي فيها حول الجريمة تحطيطا وتنفيذا وجراء . وهي أنواع ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

(أ) Detection ؛ ولترجمتها برواية التحقيق أو البحث الجنائي . ويتألف القصص يقوم غالبا على صراع بين مجرم ورجل شرطة سري أو رسمي ؛ فيتركب الأول جريمته ويهرب معتقدا - والقارئ يشاركة اعتقاده - أنه أثقن تحطيط جريمته ولم يترك وراءه أثرا يدل عليه . ولكن رجل الشرطة يجد هذا الأثر الذي غفل عنه المجرم ، ولم يلمت نظر القارئ في أثناء القراءة ، ويتم في ضوءه الاعتناء إلى شخصية المجرم والقبض عليه

(ب) Mystery ؛ ولنصطلح على ترجمتها برواية السر ، عن الرغم من أن ترجمتها بالخفاء أو الإبهام أو الغموض أدق ، ولكن بناء الرواية يقوم على كشف هذا الغموض والخفاء ، لأجل خلقه وثق بين قصتها ؛ ولهذا تكون - بالسية للقارئ - أشبه بالسر الذي يحاول حله مع المحقق خطوة خطوة ، ولكن المحقق يسبقه دائما بخطوة ، هي التي يكون في كشفها خاتمة الرواية . وهي بهذا تحطف عن رواية التحقيق في أن الصراع فيها لا يدور بين المحقق والمجرم ، بل بين المحقق والغموض الذي يواجهه . وغالبا ما يكون المجرم بعيدا عن بؤرة الصراع حتى يفاجأ بوصول المحقق إليه .

(ج) Thriller ؛ ولترجمتها بالرهب ، وهي ترجمة أليق بنائها القصص ، حيث يقوم على إشاعة جو من إثارة الأعصاب والفرع . والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القوة . والصراع فيها ليس صراعا عقليا بقدر ما هو صراع قوى طافية ؛ قد تكون مادية بالسلاح والقوة الجسدية ، ولكنها غالبا ما تكون قوى خفية ، كالأنبياح والشخصيات الخرافية . ولعل أوضح مثل لهذا اللون روايات فرانكشتاين ودراكولا مصاص الدماء .

(د) Startler ؛ ولترجمتها برواية المفاجأة ؛ لأن بناءها يعتمد على مفاجأة القارئ ، لا البطل ، مما لم يكن يتوقع . وهذا يجعل الصراع هادئا ، والعقدة خفية إلى حد كبير ، بحيث تجري الأحداث أمام القارئ كأنها لا تتطور نحو دروة معينة ، وربما اتبع الكاتب أسلوب الحكاية (دخول وجلس وأكل ونام واستيقظ .. إلخ) دون ترابط على ، ثم نجى النهاية المفاجئة مرتبط بين ما كان ممكنًا ، ونحل ما كان حله يبدو مستحيلا في أول الأمر

ولكن هذا القدر من الحديث عن أنواع رواية الجريمة لسطر في رواية للمغامرة ؛ وهي اللون الثاني الذي نطلق عليه في استهوانا الدارج اسم الرواية البوليسية

له حينما محلة متخصصة ، ورصدت له الجوائز ، هذا الأدب عاش قرونا طويلة مزدهرى من النقد ، لا يعترفون به ، ولا يصفونه إلا بكلام العامة وفي ثلاثيات هذا القرن - أخيرا - بدأوا يتشبهون إليه ، أولا على أنه مصدر استيعاء للأدب الفصيح ، ثم على أنه مجرد مصدر لبعض ظواهر الأدب الفصيح ، ولم يعترفوا به هذا الاعتراف الذي نشهد آثاره اليوم إلا في أواخر الأربعينيات ، وبعد كفاح رواد جورين .

وسابقة ثالثة معاصرة عناها جميعا ، هي موقف النقد من الشعر الحديث . ولست في حاجة إلى عرضها بالتفصيل ، وإنما سأكتفى بالإشارة إلى ما وقع به النقد على ديوان من هذا الشعر قدم إليه بصفته مقرا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، فقد كتب رحمه الله «يحال إلى لجنة المنثر للاختصاص .. ١» . حدث هذا في خمسينيات هذا القرن وستينياته ، وما نحن أولاء نعيش اليوم قصايا هذا الشعر نقادا ودارسين ، حتى إنه ليشتغل من حقل الدراسات الأدبية والنقدية الحادة حيزا أكبر بكثير من الحيز الذي يشغله الشعر التقليدي .

ألا تدعونا هذه السوابق - وغيرها - إلى إعادة النظر في موقف النقد من الرواية البوليسية ؟

قد يعترض على هذه الدعوة بأن الرواج بين القراء لا يعني وحده أن المقروء أدب ؛ فما هي دي الصحافة ، وهي أكثر المطبوعات رواجا بين القراء ، لا يدعى أحد أنها أدب ، وإنما تندرج تحت صف آخر لا شأن للأدب به هو الإعلام . فلماذا يراود للرواية البوليسية أن تتجنب الهيكل المنقوس للأدب بحجة الرواج ؟ ولماذا لا تترك قابضة في ركها المتواضع بين المطبوعات ، حيث تحتل أهل مكانة بين وسائل التسلية وترجة القراء ، ولا تشغل اهتمام النقد بكتابها للسطحة السريعة ، وموضوعاتها المرفقة في الإثارة للمفصلة والتشويق الرخيص ؟

وهذا الاعتراض يغفل فرقا أساسيا بين الصحافة كمطبوعات وبين الرواية البوليسية ، وهو أن أكثر أبواب الصحافة ، كالخبر والريورناج ، لا يدعى أحد أنها أدب . ومع أن الصحافة قد نشأت في حمى أدب ، ومع أنها لا تزال إلى اليوم تصدر صفحات أو أجزاء من الصفحات للأدب ، فإن هذا كله لا ينسب إلى الأدب ؛ لأنه ليس من سماتها الجوهرية ؛ فاستعادها من ميدان الأدب أمر مقبول ومفتح . ولكن الأمر في الرواية البوليسية مختلف ؛ فهي أولا رواية ، ولا يمكن أن نسمي اسمها آخر غير الرواية ، والرواية - شتا أم لم شتا - لون من الكتابة لا يمارى أحد في شرعية انتسابه للأدب . وقد عاشت طويلا صتوا لشعر ، وهي اليوم أغزر فنون الأدب إنتاجا على مستوى العالم كله . فإذا شتا أن يستبعد من دائرة أدب كما استبعدت الصحافة ، وجب علينا أولا أن تثبت أنها ليست رواية ، أو أن العرق بينها وبين أنواع الرواية التي يعترف بها النقد فرق جوهري لا شكلي . ونحن في دعوتنا لدراسة الرواية البوليسية لا نقول بنهر هذا ، ومقالنا اليوم ليس سوى محاولة أولية لفحص الرواية البوليسية ، والبحث فيها هو خطف مظهرها اللغوي ، لرى إن كانت رواية أم لا ، وإن كان العرق بينها وبين الرواية الرفيعة فرقا جوهريا أم فرق مستوى وجهه فردى صاحب ؛ يختلف من كاتب لآخر .

ويقصد برواية المغامرات كل الروايات التي تدور حول اقتحام المخاطر ، وهي بهذا تنقسم إلى عدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها .

(أ) رواية الرحلة ، سواء أكانت إلى محافل الصين والمند أم إلى العرب الأمريكي ، أم إلى بلد محاور لا تفضله عن مكان البدء غير أميال قليلة . وبناء هذا اللون يقوم دائما على أن (أ) ذاهب إلى مكان ما ، وأن (ب) يحاول عرقلة . وقد يكون (أ) هذا راعي بقر أمريكي يريد أن ينقل قطيعه إلى السوق ، أو فارسا من بلاد ملث فرسا يحمل رسالة إلى ملك إنجلترا ، أو عالم أنثروبولوجي يسعى إلى كشف جمجمة الإنسان الأول في محافل أفريقيا ، وقد يكون (ب) الذي يحاول عرقلة الرحلة قبيلة من الهود الحمر . أو فرسان الوريث ريشيليو . أو وباء طاعون أو رياحا عاصفة هوجاء بشرهما ساحر القبيلة الأفريقية

(ب) رواية البحر ، وهي لون من رواية الرحلة ، ولكن الصراع فيها لا يدور لمرقعة وصول (أ) إلى هدفه بفكر ما هو صراع بين (أ) والمخاطر لحد أنه خطر ، أو أن (أ) هو الذي يسعى إلى مواجهة (ب) بإرادته صبا لهم ، كما هو الشأن في روايات القراصنة .

(ج) روايات الخيال العلمي وغزو الفضاء ، ولا أظن أننا نحتاج إلى تحديث هي بنائها .

(د) روايات العروسة ، حيث تكون الشجاعة والشهامة هما الدافع لدى يدفع البطل إلى العمل . والصراع في مثل هذا اللون يكون بين هذه الفصائل وبين فائضها مما عدا الشجاعة ، فالطرف المقابل للبطل في الصراع ينبغي ألا يقل عنه شجاعة وهم ما يتصف به من غسة وندالة وأنانية

على أن هذا التقسيم لا يعنى عدم التداخل ، فكثيرا ما تجمع الرواية الواحدة بين أكثر من نوع ، بل إن أصل الروايات هو ما لا يقتصر على حدود النوع الذي تعلى انتماءها إليه . ففى روايات النجس مثلا ، تجمع الرواية بين خصائص رواية التحقيق ورواية الرحلة ، تبدأ بمرض وقائع الجريمة باختصار ، وغالبا ما يقوم رئيس اسطل بهذا المرض ، ثم يكلفه بالسفر إلى مكان الجريمة ليبحث أمرها واسترداد ما في يد جواسيس المصوم وعندما يشرع في الرحيل يواجه حلقات متتالية من الأخطار التي تعرقل رحلته ، ويكون الخصم هو المدير هذه المراقيل ، ول هذا الجزء من الرواية يستعين الكاتب عناصر جانبية من أنواع أخرى من الرواية ، فقد تمثل المراقيل في امرأة فاته . تضيق على الرواية بكهة الحس ، وقد تتمثل في قاتل يترصد البطل في السلام ، يمسى على الرواية جو الرعب ، أو بطارده من بلد ليلد ، فتصطبغ الرواية بصبغة للمامرة . ولكن كل هذه السمات تعد جانبية كما قلنا ، وتختلف من فصل إلى آخر من حصول الرواية ولكن السمة الأساسية تبقى كما هي ، فظل الرواية تخفقا ومحا جتانيا من خلال بناء رواية الرحلة

وروايات القراصنة أيضا مثال واضح لاستعانة الكاتب بأكثر من نوع من أنواع الناء القصصى ، فهي أصلا رواية حر ، بكل ما فيه من مخاطر حياة البحار ، ولكن سيجها مكون من غيوط متعددة ، هناك دائما قرصان له أخلاق للقرصان وشهامتهم ، في مقابل قرصان نذل لا ضمير له ، ومن ثم يدور صراع أنشبه في بنائه بالصراع في رواية العروسة ، ثم هناك معارك بالمدمعية والسلاح الأبيض تثر خلال الرواية شعورا بالخوف أو التوتر الذي يضى عليها طابع رواية الرعب . وكثيرا ما يكون هناك كتر عجا يسمى البطل للمثور عليه عن طريق خريطة عبيدة ويصير الرموز العاصفة ، فتكتب الرواية طابع رواية اسفر ، وهكذا

ولعل هذا التداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الذي يبر إختلاف اسم الرواية البوليسية في استعمالنا الدارج على كل هذه الأنواع . وهو اصطلاح ذكي . تخلص في بساطة من تعدد الأسماء في اللغة الإنجليزية تعدا فوق الحصر . وتخلص أيضا من الخبرة التي يقع فيها الأوربيون أنفسهم أمام تصيب كثير من الروايات . بحيث نجد رواية يصنعها معلق تحت اسم Thriller . في حين يصنعها معلق آخر على أس Mystery أو يصنعها كاتبا أو ناشرها بأنها Detection

على أن هناك سمة مشتركة بين كل أنواع الرواية لبوليسية وهي الإثارة . وبالرغم من أن الروايات غير بوليسية . أو ذات المستوى الرميح في عرف النقاد ، لا تخلو أيضا من إثارة . فإن حجم الإثارة في الرواية البوليسية يتبنى أن يكون كبيرا جدا وواضحا . حتى ليصح أن يقال إن الكاتب يسعى إليه قاصدا .

والإثارة هي تحريك الشيء بعد سكور . أو بعد حركة محطها منتظمة . والشيء الذي تستهدف الرواية ابوليسية إثارة هو عقل لقارى أو مواطنه أو خياله ، ولهذا تختلف أساليب اختلاف لون الرواية ، فرواية التحقيق (Detection) ورواية اللغز (Mystery) ورواية المفاجأة (Startler) تعتمد إلى إثارة عقل القارئ بإحكام التخطيط أو خفاء اللغز ، في حين تعتمد رواية الرعب (Thriller) . وكل ألوان رواية المغامرات ، إلى إثارة مواطنه وحوادثه . مما عدا رواية الخيال العلمي (Science Fiction) التي تعتمد إلى إثارة خياله . ولا يعنى هذا تقسيما جامعا مانعا لأنواع الإثارة في أنواع الرواية . فالعكس وباطعة والخيال تعمل عملا جامعا متعاونيا في أثناء القراءة . ولكن واحدا مما يكون له المقام الأول دائما . وكثيرا ما يؤدي سوء الخب . عصر الإثارة للقدم على غيره إلى فشل الرواية أو عوصها . وأذكر في هذا المقام رواية من روايات الخيال العلمي . عرضت منذ سنوات في إحدى دور السينما بالقاهرة ، وكنت قد قرأت في الصحف الأمريكية أنها أجمل ما أنتجه العصر من روايات الخيال العلمي ، ولكنى . عندما شهدتا معروسة وجلستها محلة ، والمثل يبنى ضعف عصر الإثارة . وقد أكد صمير للفرجين رآنى . ثم أتبع لي بعد ذلك أن أقرأ كتابا عن نظرية علمية حديثة جدا في تكوين الكون ، فإذا بالرواية مبس على هذه النظرية ، وإذا بها صمير طلى ماصح لهذه النظرية . وإذا بمشاهد الرواية التي كانت محلة وغامضة قد أصبحت شيقة ومثيرة . حتى تميت أن أحصل على نسخة من الرواية المطبوعة لأقرأها في اصرام . وكان هذا يعنى أن

مخرج الميم أو كاتب السيناريو قد أخطأ في تقديمه الإثارة العقلية على إثارة الخيال ، في عمل يسمى أن يكون للحال فيه الحل الأول .

- ٢ -

من التقسيم السابق لأنواع الرواية البوليسية نلاحظ أن عناصرها الأساسية موجودة في أعمال فنية موعلة في القدم . والحق أننا يمكننا أن نقول - بالنسبة إلى البناء - إن الرواية البوليسية كانت موجودة منذ عرفت البشرية من القصة . ولو رجعنا إلى أقدم ما وصل إلينا من الأساطير لوجدنا في أسطورة إيزيس وأوزيريس كثيرا من العناصر البوليسية بالمفهوم الحديث . والأسطورة - كما نعرف - تنقسم إلى ثلاثة أجزاء ، أولها الجزء الخاص بتخلص سيت من أوزيريس بوضعه في الصندوق وإلقائه في النيل ، وثانيها خاص بجهود إيزيس لاستعادة جثة أوزيريس وبعضها ، وثالثها خاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس بعد صعود أوزيريس إلى السماء . ومن الواضح أن الأسطورة في جزئها الأول ، رواية جريئة ، وفي جزئها الثاني رواية رحلة ، وفي جزئها الثالث رواية فروسية . غير أن الأمر لا يقف عند حد البناء العام ، بل يتجاوز إلى كثير من التفاصيل الجزئية . ولتقرأ مثلا هذه المقارنتين قصة فرعونية قديمة عثر عليها « جاردنر » وشرها سنة ١٩٣١ باسم هوروس وسيت ، ويرجع مخطوطتها إلى عهد رمسيس الخامس - أي حوالي سنة ١١٩٠ قبل الميلاد .

« قسم سيت سيد الكون قائلا : لن أناقش أمام هذه المحكمة ما دامت فيها إيزيس . فقال لهم برع هاراشي : اذهبوا في قارب إلى جزيرة الوسط واحكموا بينها ، وفولوا : لأنني المملو لا نسمع لأية امرأة تشبه إيزيس أن تعبر . »

« وهكذا ذهبت آلهة لآبياد في قارب إلى جزيرة الوسط ، وجلسوا يأكلون خبزا . ولكن ها هي إيزيس تأتي وتغرب من المملو آتني . وكانت قد اتخذت صورة امرأة عجوز ، تسير وقد اعصى ظهرها ، وفي يدها خاتم من ذهب ، وقالت له : لقد جئتك لتتغلب على جزيرة الوسط لأعطي وعاء الدقيق هذا إلى الولد الصغير ، فهو يرعى الماشية منذ خمسة أيام في الحفرة ، وقد جاع . فأجابها : لقد أمرت ألا أسمع لأية امرأة أن تعبر . فاعتصمت قائلة : أليس ما تقول هذا وما قيل لك كان يتعلق بموضوع إيزيس ؟ فقال لها : ماذا تعطيني أجرا لمعورك إلى جزيرة الوسط ؟ فقلت : أعطيك هذا الرغيف . فأجاب : وماذا ينقصي رغيف العيش هذا ؟ فهل أعديك إلى جزيرة الوسط وقد أمرت ألا أسمع لأية امرأة بالمعور ، وكل هذا من أجل رغيف ؟ فقلت له : سأعطيكم هذا لخاتم الذهب الذي تراه في يدي . فقال لها : هات ، أعطيني إياه فأعطته إياه ، وعبر بها إلى جزيرة الوسط . »^(١)

وإذا جردنا هذه القصة من حوها الأسطوري ، وتفاصيلها عما فيها من سداحة وبساطة في التحايل والتخطيط ، وحدا أماننا بمودعا - وإن كان مبسط - رواية رحلته ، إيزيس (أ) تريد أن تعبر إلى جزيرة الوسط ، وست ومرع هاراشي (ب) يصعد المراقيل أمامها حتى لا

تصل إلى هدفها .. وإيزيس (أ) تلجأ إلى الخداع ، فتسخر في صورة امرأة عجوز ، وإلى التحايل فتلقن قصة عن ولدها الخانع في الجزيرة منذ خمسة أيام ، وإلى الرشوة ، فتقدم خاتمها الذهبي إلى الخارس الموكل بمنعها من المعبر ، فيقوم بنقلها في قاربه . والفرق بين هذا الجزء من الأسطورة وبين أي رواية من روايات الرحلة الحديثة عرف كم لا كيف ؟ فقد رادت كمية الشر في النص الشرية ، ورادت كمية الدهاء وكمية القسوة والقدر زيادة كبيرة ، ولكن الأساس واحد لم يتغير في أماننا عما كان عليه أيام رمسيس الخامس ، حين كتبت المخطوطة ، أو قبله بآلاف السنين حين وضعت الأسطورة

وإذا تركنا مرحلة الأسطورة ومضينا مع من الرواية وهو يتنور مستغلا عبا في الشعر الملحمي ، فإننا نجد عناصر الرواية ببوليسية تزداد بروزا وسيطرة على العمل الروائي . والإلياذة - على أساس البناء الروائي - رواية فروسية بالمفهوم الحديث ، فالصراع فيها يدور أساسا بين (فارس) بدل هو ياريس ، خان (فارس) بيلا أكرم وعادته هو أجامموني ، فاحتلف روحته هيلين ، وهر بها إلى مدينته المحصنة طروادة وتندور وقائع الملحمة خلال الحرب بينها ، وتنتهي بانتصار الفارس النيل وأعوانه ومقتل الفارس الندل وأعوانه .

وكما رأينا في أسطورة إيزيس وأوزيريس لا يتوقف الأمر عند لبناء العام بل يتجاوز إلى الجزئيات . والإلياذة خاصة بالفصل الجزئية والمواقف المثيرة ، ولكننا سنكتفي باختيار قصة أخيل وصراعه مع هكتور انتقاما لمقتل صديقه بتركليس . وقد لحصن توماس بلمينش هذه القصة تلخيصا جمع فيه كل الخيوط الملاممة لتصبح ما نقول .

« فاشتد الحزن بأخيلس عند سماعه نبأ وفاة صديقه ، حتى حشى أنيلوغوس - إلى حين - أنه قد يقضى على نفسه . فوصل برحله إلى أذني أمه ، ثيس ، في أعماق المحيط حيث تقم ، فحدث إليه مسعرة من السبب ، فوجدته محسورا مفهورا ، يحس عن نفسه بأشد اللوم لعاديه في التبرم والتباهد ، ودفعه بصديقه إلى الهلكة كنتيجة لهذا ، ولكن عزاءه الوحيد كان في أمه في الانتقام ، فهو سيحبف عاجلا باحثا عن هكتور . .. وتوجه إلى المعسكر ، حيث عقد مجلسا من جميع القادة . وحينما تكامل عددهم خاطبهم مصرحا بشارله عن حصومته لأجامموني ، ومنتحيا في مرارة لما أسفر عنها من تعاسة وشقاء فأحسن أجامموني الرد : إذ عاد باللائمة كلها إلى أنا (Ag) إلهة الفتنة ، ومن ثم تم الصلح بين البطلين ، وعادت إليه إلى مجاريها . » ثم توجه أخيلس إلى الحرب وهو متحرق حقا وعطش للانتقام . الأمر الذي جعله صليبا لا يقهر ، هر من أمامه أشجع الشجعان ، أو سقطوا صرعى دمه أما هكتور . فقد ظل بمنزل ولكن الإله . متحفا هيئة أحد أبناء برنام حرص بيباس على ملاذته الصاب المحب . فأتى حزنه بكل عوته نحو (أخيل) ولكن حين يرمعه . فحرق برسي إيباس .

« ولكن عندما فر الباقون إلى المدينة وهب هكتور خارجها . قائلا لنفسه . كيف أستطيع أن ألتص الأمان لنفسى بالفرار من علو

السابع عشر، حتى تنتهي إلى أن تستقل بروايات خاصة بها في أواخر القرن التاسع عشر.

على أن استقلال كتاب الرواية البوليسية خلال هذا التطور الطويل لم يقابله استقلال نماذج من كتاب الرواية ذات المستوى الرفيع، فالملاحظ أن كثيرا من الأعمال الأدبية المصنوع على رصنها قد ظلت لصيقة بالبناء البوليسي، بل إن بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته في اختبار الجرائم والقضايا الجنائية التي يسمع بها أو يقرأ عنها. وأقرب مثل على هذا رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن أخبار سماح الإسكندرية. ونجيب محفوظ لا يتعد هذا، فقد سبقه إليه كثيرون، من أشهرهم ديستوفسكي في راقته الكبرى «الإخوة كارامازوف». وقد به مترجم الرواية الإنجليزية إلى هذه الخفيفة في مقدمته للترجمة حين قال: «تصل الجلود الأولى للإخوة كارامازوف بماضي ديستوفسكي، فقد قابل، عندما كان سجيناً في سيبيريا، رجلاً يقصى عشرين سنة من الأشغال الشاقة لقتله أباه، فأمدته هذا بالمكرة الرئيسية لروايته. وقد روى لنا قصة اللقاء بينها في «منزل الموت»، وهو أول عمل كبير كتبه بعد هودته من سيبيريا. والمنهم بقتل أبيه، مثل ديستوفسكي كارامازوف، كان صابغاً على الاستبداد في أحد الأقسام على الحدود، كان اسمه لينسكي. ويظهر هذا الاسم في المخطوطة الأولى للرواية بجرار اسم كارامازوف»^(١٤)

وبالرجوع إلى كتاب ديستوفسكي (ذكريات في منزل الأموات) لا نجد مجرد جلود أولي للإخوة كارامازوف، بل نجد الهيكل الأساسي لبناء الرواية كاملاً «لن أنسى مدى أهمية قصة ابن قتل أباه. وكان قبل ذلك ضابطاً، وكان من النبلاء. لقد كان هذا لابن مصدر شقاء أبيه. كان ابناً شاذاً ما في ذلك شك، وكان الأب يحاول جاهداً أن يصد عنه سلوكه السيئ. يلهو به النصيح إليه حتى أن يرقبه (كلداً) من الانزلاق إلى الهاوية التي كان يحذر إليها، فهم يحده ذلك شيئاً. وإذا كان الابن مثقلاً بالديون، وكان يتصور أن أباه يملك، عدا المزرعة، مالاً بجنه، فقد قتل أباه بعبء أن يؤول إليه الميراث بمزيد من السرعة. ولم تكشف الجريمة إلا بعد انقضاء شهر على ارتكابها. وفي أثناء ذلك الشهر استمر القاتل على مجوره واستناره، بعد أن أبع القصاص اختفاء أبيه. وأخيراً استطاعت الشرطة، أثناء حياض الآن، أن تكشف حفة القاتل الشيخ في قناة تعطيها الأشجار. وكان الرأس الأشيب معصوفاً عن الحدج، مستنداً إلى الجسم العاري كل العري، وقد وضع القاتل تحت الرأس وسادة من قليل السخريه والمهر. لم يعترف الشاب بشيء. ولكنه جرد من رتبه العسكرية، وانتزعت منه امبريتو السالة، وأرسل إلى صجين الأشغال الشاقة، يقص في عشرين عاماً»^(١٥)

في هذه الفكرة نجد الهيكل الأساسي للإخوة كارامازوف: الدافع للجريمة، القصص على القاتل وهو يلهو ويعربد، إنكاره، الحركة في التحقيق، ثم الحكم عليه. والتفسير الذي أدخله ديستوفسكي لم يتجاوز سطرين، أولاهما أن الكشف عن الجريمة في الرواية تم في نفس الليلة لا بعد شهر كما حدث في الواقع. وتفصيل المدة من شهر إلى نصف

واحد، وأنا الذي ذهب القوم بأمره للترال اليوم، حيث خرج الكثيرون صرعى؟... وإذا هو يحترق أفكاره على هذه الصورة، أقبل أنجلس، مرعباً مثل مارس، ودرعه يسطح كلما تحرك كأنه وميض الريق، فيمت هذا المنظر الفزع في قلب هيكتور، وأعطى ساقه للريح، فبعه أنجلس مسرعاً، وراحا يعدوان... حتى دارا حول المدينة ثلاث مرات. وكلما اقترب هيكتور من الأسوار، اعترضه أنجلس طريقه وأرغمه على أن يظل بعيداً عنها... عندئذ أخذ بلاس هيئة ديويوس تشجع إخوة هيكتور ويظهر بعثة بخانيه... وهكذا تشجع فكف عن الفرار، واستدار لملاقاة أنجلس، ثم قدف رعبه يفتي إصابته صده نرس أنجلس، والتفت لتسلم رمح آخر من يد ديويوس، ولكن ديويوس كان قد اختفى، فأدرك هيكتور مصيره المحتوم، وقال: «... خذ عني بلاس، ولكني لن ألقى الموت هيباً ذليلاً. وإذا قال هذا اسئل سيفه وادفع فوراً للقتل...» فصبوب أنجلس وجهه إليه، فخر بجالج سكرات الموت...»^(١٦)

لو جردنا هذه الفقرات من جوعها الأسطوري، ونزلنا بأبطالها من نصف آفة إلى بشر، وحولنا سحرهم إلى مجرد دهاء بشري، لوجدنا مايب سيج بويوب ينكر عشرات المرات، بل مثالبها. في رواية المعامرات، وبخاصة وديات رعاة البقر الأمريكية، التي لا تكاد تخلو واحدة منها من مثل هذا السيج... بطل يتزعج عن مشاركة الأشرار لأنه لا مصدحة له في قتالهم. ثم يقتل زعيم الأشرار آخر أصدقاء البطل وأحبهم إلى قلبه، فيثور غضبه، ويقرر التصدي بقتل الزعيم الشرير. ويصل إلى ميدان المعركة، ويكون وصوله دائماً في لحظة يسود فيها الأشرار ورعبهم، وفي ذروة يكون فيها القتال قد تحول إلى صالحيهم، ولكن وصول البطل وتدخله في المعركة يقلب كل الموازين. ويبدأ بأن يفتك بأعوان الشرير واحداً بعد الآخر، حتى يخلو لميدان منهم ولا يبقى إلا الزعيم، وعندئذ تبدأ المواجهة. ويشر الشرير بأنه سيغيب على أمره، فيجأ إلى الخداع، ثم إلى الفرار أو الاختباء، ويلجأ البطل أيضاً إلى الحيلة لإخراجه من مكانه. وتتصور مطاردة طويلة تعنى روايات رعاة البقر بإبرازها، جرياً واختباء وفرا وكرا، حتى تصبح كل سبل الفرار مسدودة أمام زعيم الأشرار، فيستدير لمواجهة البطل في شراسة، ولكنه يتلقى الرصاصة أو الطعنة في اللحظة المناسبة التي تجعل القارئ يشعر بالارتياح لأن الشر لقي جرمه.

وللملاحظ هنا أن البناء الروائي في الملحمة القديمة قد ازداد اقتراباً من البناء الروائي في الرواية البوليسية المعاصرة أكثر مما كان في أسطورة إيريس وأوريريس. ولا شك في أن هذا راجع إلى أن الأسطورة تعنى بالرموز والطقوس الدينية أكثر مما تعنى بها الملحمة، حيث يكاد البناء الروائي يتفاسم اهتمام الشاعر مع الرموز والطقوس. ولو مصيباً في تتبع هذا التطور عبر القرون لوجدنا تطور الرواية البوليسية تزداد ظهوراً في القصص الدينية، ثم تصبح أشد ظهوراً وتأنصلاً في ملاحم القرون الوسطى وفي السير الشعبية، ثم تعدو هي الأساس الأول، والوحيد أحياناً، في روايات الفرسا والروايات التاريخية التي ظهرت منذ القرن

صدقة قرية إلى نفسه منذ الطفولة ، لكي تعزبه بالحديث الصريح ، كما استعان للملك بصديق له لكي يسترق السمع ويعلم ما يدور من حوار بين (أمليث) وأمه في حجرة الخاصة . أما المرأة الحبيبة فقد حذرته بإياها أحد أصدقائه المخلصين ، وأما صديق الملك فقد كشف (أمليث) وجوده في العرفة محباً تحت الفراش ، فطعمه طعنة قاتلة ، ثم مثل بجثته تمثيلاً عظيماً . ثم راح يؤوب أمه ويرميها بالفجور . وبأنها تعاشر من قتل زوجها وأبنا ولدها ، مقارناً في ذلك بين سلوكها وسلوك الوحوش ولها ثم وهذا استطاع أن يرد أمه عن غوايتها ، ويعيد إليها صميمها الذي أفضدها إليه الشهوة والطمع .^(٧)

ساعات ضرورية فنية تحتتمها سرعة الإيقاع المطلوبة في الرواية . أما التعبير ثانياً فهو هوى ، إذ عدل ديستوفسكي بشخصية الأب الحقيقي الطبيب لناسح لولده ، إلى هذه الشخصية المقيتة المثيرة للتغفر «هيودور» مايفوتش كارامازوف . وقد أكسب هذا التعديل الصراع في الرواية طاقات متمجرة من الحيوية لم تكن لتوافرها لو احتفظ ديستوفسكي للأب بالشخصية الطبية الصالحة كما هي في الواقع . ولعل ديستوفسكي قد استوحى شخصية كارامازوف المثيرة للتغفر من الطريقة التي عثرت بها الشرطة على سحنة في الحادثة الحقيقية ، فقد وجدوها موصلة في بالوعة مخاري sewer لا في قناة ماء عادية كما ترجمها الدكتور سليم الدروبي مراعاة لتعبيات رقابية مما يبدو .

والجزء الأخير من الرواية الذي تنصح فيه براءة الابن باعتراف القاتل الحقيقي ، لم يتكره ديستوفسكي ابتكاراً ، وإنما هو موجود في الحادثة الأصلية ، ففي عدد نال من مجلة (الزمان) التي كان يشرفها ديستوفسكي حصول كتاب (ذكريات في منزل الموتى) كتب ملاحظة قبل الفصل السابع قال فيها : «كتبت في الفصل الأول من منزل الموتى بصع كلمات من بيل قتل أباه . وقد تلقى محرر (الزمان) من أبناء ميديا بأن هذا السجين قد قضى عشر سنوات في الأشغال الشاقة للأشياء» فقد ثبت براءته رسمياً بعد أن قبض على المجرمين الحقيقيين الذين اعترفوا بقتل الأب . لمؤلف ثم إطلاق سراح الشاب النجس .^(٨) وعقب على هذا الخبر بانفعال يوحى بأن هذه البراءة التي ثبتت بعد عوات الوقت قد هزته ومست حواطه مما شديداً . وربما بدأ منه هذه الملاحظة بفكر في كنية رواية تناقش مفهوم العدالة ، حتى حقق ذلك بعد سنوات بكتابة أربع روايات تدور كلها حول جرائم القتل ، هي : الجريمة والعقاب ، والأبله ، والشياطين ، والإخوة كارامازوف . والأولى والأخيرة بصفة خاصة مبنيتان بناء بوليسيا محكما ، والإخوة كارامازوف أكثر إحكاماً من الناحية البوليسية ، بالرغم من أنها أصحح ، وشخصياتها أكثر ، واستطاداتها أطول

وقبل ديستوفسكي بقرنين ونصف قرن قرأ شكسبير قصة بوليسية انحدرت إليه من أساطير سكان إسكتلندا وأيسلاند وتاريخهم ، فأخذها أساساً لكتابة أروع مسرحياته «هملت» . وقد لخص الدكتور عبد القادر القط هذه القصة عن كتاب ألف في أواخر القرن الثاني عشر باللغة اللاتينية ، ولكنه لم يطبع إلا عام ١٥١٤ بموايا تاريخ الدمارك . تقول القصة : إن والد (أمليث) كان حاكماً على جوتلاند ، وتزوج (جيرونا) ابنة ملك الدمارك . وقد أصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بعد أن قتل ملك النرويج في ماردة جرت بينها وأثار ذلك غيرة أخيه (مينج) فأعاده واعتصب عرشه وتزوج أرملة . وهكذا توج جريمة القتل الشادة بازواج المحرم . وصمم الهوى (أمليث) أن يثار لأبيه . ولكنه - لكي يجد مسحة من الوقت ، ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك - تصنع الحيون . غير أنه لم يستطع مع ذلك أن يخفى ما كان ينطوي عليه حديثه - وهو يتظاهر بالحيون - من مغزى وتلمييح دفع للملك إلى أن يشك في أمره ، ويحاول أن يتعد إلى حقيقة حاله ليكشف إذا كان محمواً حقاً أم يصح الحيون . وتوصل الملك إلى عايتة بأن دس إليه امرأة جميلة كانت

وهذا الجزء الأول من القصة هو رواية هروسية حسب التقسيم الذي نشرنا إليه آنفاً ، وهنا فارس بيل هو (أمليث) وفارس بدل هو (مينج) والصراع يدور بينها حول العصابة والرديلة ، فمينج يرتكب أشنع الرذائل إذ يقتل أخاه ويتزوج أرملة ويقتصب عرشه . و(أمليث) هو البطل الشهم الذي يقاتل الرديلة ، فيدبر للثار لأبيه وعقاب قاتله ، ويرد أمه عن هوايتها . ولا يحتدم الصراع في نفس (أمليث) كما يحتدم في نفس (هاملت) ، وإنما تتخلص القصة بسرعة من الأم كقطب من أقطاب الصراع ، فتزدد عن فيها أمام تأنيب أبها ، وبذلك لا يكون هناك مجال للتردد في نفس (أمليث) بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو أبيه القاتل ، فيشب الصراع مباشرة بينه وبين عمه ، وتحقق الإثارة المطلوبة في رواية الهروسية . وقطبا الصراع قد تحقق لها قدر متكافئ من القوة بحيث لا يستطيع أحدهما أن يقصى على الآخر بسهولة ، فالعارس البدل ملك يستند إلى كل ما تحت يد الملك من قوة وبطش ، والعارس البيل ابن للملك وابن للملك السابق ، وقد أكتسبه هذه المكانة حصانة صد عطش للملك الصريح ، فلبجاً كلاهما إلى التحالف ، يدهي (أمليث) الميون ، ويحتال الملك لكشف حقيقة جنونه بدس حملاته وجواسيسه عليه . ولتتابع القصة كما لخصها الدكتور عبد القادر القط .

«وحين مثل الملك في انكشف عن سر جيون (أمليث) أرسل به إلى إنجلترا في صحبة اثنين من حاشيته يحملان لوحاً خشبياً حفرت فيه رسالة إلى ملك إنجلترا تطلب إليه أن يعجل بقتل الهوى . لكي (أمليث) قتل حقاتب الرجلين أثناء نومهما ، صمتر رسالة ، واستطاع أن يحمو كلامها ويتفش عليها رسالة جديدة تطلب إلى الملك أن يقتل الرسولين ، ثم ختمها بتوقيع زائف للملك . ويجمع تدبيره حين وصل إلى إنجلترا ، قتل الملك الرسولين ، ولحقى به احتفاء كبيراً ، وأعجب بدكائه وحصافته فزوجه ابنة» .^(٩)

هذا الجزء الأوسط من القصة هو «رواية محرر» حسب التقسيم الذي أوردناه في أول المقال ، وهي لون من رواية الرحلة ، يتعرض فيه البطل لمخاطر طارئة وتغلب عليها . ونحن نجد هذه الرحلة في كل الأساطير والملاحم والسير الشعبية كأنها تفيد أدنى تحرص عليه . وقد التزم شكسبير هذا التقليد في مسرحية (هاملت) فحمله يقوم بهذه الرحلة إلى إنجلترا ، بالرغم من أنها غير أساسية في البناء الدرامي للمسرحية ولم

وهذه الدراسة المركزة كانت تمهيدا لمناقشة مجموعة من القصص القصيرة التي يدور حولها لتلاميذه ، ولكنه قرر في أكثر من مكان فيها أن ما ينطق من أحكامه على القصة القصيرة ينطبق أيضا على الرواية الطويلة ، مع استثناءات قليلة تحكم اختلاف التكنيك بين النوعين ، بحيث يمكن أن نتخذ من دراسته تلك أساسا لقصص موقف المقتد الأدبي من الرواية البوليسية

(أ) يبدأ الناقد بصريف الرواية البوليسية تعريفا يفرق بينها وبين الرواية الأدبية ، أو للرواية ذات المستوى الرابع كما يسميها ، يقول

« هي تلك الرواية التي تعتمد اعتمادا مكثفا على إطار من الأحداث القصصية ، أو التحولات غير العادية ، أو التطورات المثيرة للدهشة ، أو المفاجآت التي يجرعها الكاتب من عبه كما يخرج الخاوي الأراب من صندوقه »^(١٠)

هذا التعريف يحكم على الرواية بالرخس والابتدال - أي بأنها رواية بوليسية ، حيث سبق أن وحد بين الوصفين - إذا كانت تعتمد على أحداث مكثمة - تحولات غير عادية - تطورات مثيرة للدهشة - مفاجآت كألعاب الحواة . ويمكن رد هذه الصفات الثلاث الأخيرة إلى عصر المصادفة .

ولا يمارى أحد في أن الرواية التي تعتمد على هذه الأشياء ، وهذه الأنشام وحدها ، هي هراء وعيب يحكم القارئ قبل الناقد بسقوطه . ويحتل لها روايات بهذه الصفة ، وهي ليست روايات بوليسية فعلا ، فكثير من الروايات السياسية المدهية مثلا لا تعدو أن تكون مجموعة من الحوادث والمواقف غير المنطقية مع نفسها ، أي أنها تحولات غير عادية وتطورات تثير الدهشة ، ثم يقدم للكاتب الحل المذهي كما أخرج من جراب الخاوي . ولا يصح الرواية بعد هذا غير بعض الشذواعت والمشورات السياسية^(١١) وقبل ظهور هذا اللون من الروايات السياسية نجد كثيرا من الروايات الرومانسية يعتمد على هذه العناصر اعتمادا كبيرا ، فلقاء البطل بالبطلية يتم صدفة ، وفي تطور معاجي يمرض البطل أو البطلية بالسل دائما ، ولا يوجد شيء مطلق مع بناء الرواية غير موت أحدهم أو كليهما . ويجري هنا كله وسط حشد مكثف من الحوادث العاطفية المندرة للدموع .

للتأخذ إذن عام وموجود في كثير من أنواع الرواية ، فنادا يلصق بالرواية البوليسية وحدها ؟ ولماذا تزدري لحد أنها بوليسية في حين تعامل الأنواع الأخرى معاملة علمية ، فخصص كل رواية على حدة ، وبهذا كان صحيحا ليس فيه إلا هذه للتأخذ ، وبقبل في دائرة الأدب الرابع ما كان ناصحا نصبا يعطى على هذه للتأخذ وإن كان لا يلعبها تماما ؟ .

الحق أن الأمر هنا أمر كاتب رضى وكاتب حيد ، ورواية صعبة ورواية متضنة ، وليس أمر نوع روائي ونوع آخر ؛ فهذه للتأخذ تنصب على عناصر جوهرية في العمل الروائي بصورة عامة . والأحداث التي يعطى الاعتماد على تكنيكها هي أساس التصنيف النوعي للرواية كمن أدنى متميز عن الفنون الأخرى ؛ فالحمل الرواية رواية وليست قصيدة ولا مقالا مثلا هو أنها تعبر عن موضوعها بالأحداث ؛ أي مجموعة من

بكتف عما حوت القصة الأصلية من مغامرة الرسالة وتعبيرها ، فأضاف إليها قصة الفرسان وأسر هاملت ، حتى تكتمل لها كل عناصر قصة الرحلة التعصيدة . وإذا كان هذا الجزء غير ضروري لبناء المسرحي ، فإنه ضروري لبناء البوليسي ؛ فعد أن شغل الجزء الأول بالمعلومات وتقديم الأبطال ، واحتفظ للصراع بتوازن دقيق بين قطبيه ، كان من الضروري - بمنطق البناء البوليسي - أن تطلق الأحداث وتتحرك بسرعة نحو النهاية في الجزء الثالث والأخير ، فكانت قصة الرحلة . وقد كان شكبير عالما بدقائق هذا البناء البوليسي ؛ ولذلك راء يسط تكافؤ قصي الصراع بوصوح في صدر هذا الجزء الخاص بالرحلة :

الملك بما أعظم أن يترك هذا الرجل حرا طليقا . على أننا لا ينبغي أن ننقل فيه أمر القانون بصرامة ؛ فإنه محبوب من العامة للفتون . وهم لا يرضون في حكمهم إلا بما تراه أعينهم . ونحن يمكنون لا يفكرون إلا في وسيلة عقاب المجرم ، لا في الحرية نفسها . ولكي يتم الأمر في سهولة وسر لا بد أن يبدؤا إرسائنا إياه إلى إنجلترا بهذه العجلة ، وليد تفكير طويل . إن العمل حين تبلغ حد اليأس لا يشبهها إلا علاج المستنسى ، وإلا فلن نشق قط^(١٢)

وشكبير كمسرحي يعلم أيضا أن قصة الرحلة ومغامراتها تتولد خلا في البناء المسرحي . وحتى يوفق بين الحكمة البوليسية والحكمة المسرحية ، لا يقدم لنا هذه القصة داخل الإطار المسرحي بل يخلصها لنا مروية على لسان هاملت بعد عودته في عبارات سريعة لا تعوق اندفاع الحركة المسرحية إلى نهاية القصة .

• • •

فإذا كانت الرواية البوليسية قديمة قدم الأساطير نفسها ، وإذا كان البناء البوليسي قد أخذ يزاد بروزا منذ انبلاخ الرواية من ثوب الأسطورة حتى استقل بلون خاص به في أواخر القرن الماضي ، وإذا كان البناء البوليسي يستوى كبار الأدباء ويدهم بنسج مضمون الرواج بين قرائهم ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار يستقلون قصص الجريمة أيها وجدوها ، بما قراءة مثل شكبير ، وإنما سماعا مثل فستوفسكي في الإخوة كارامازوف ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضا يفتنون البناء البوليسي والكلاب ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضا يفتنون البناء البوليسي حتى يصبح أن يسب مجاحهم - أو جزء كبير من مجاحهم - إلى هذا الإنقذ - إذا كان هذا كله صحيحا ، فلماذا إذن هذا الموقف المزدري الذي يعمد النقد من الرواية البوليسية ؟

لعل مناقشة أكثر تفصيلا لرأى النقد تعين على الإجابة عن هذا السؤال

كتب الأستاذ (روكو لوستو) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة الليوى الأمريكية بصع صفحات مركزة جمع فيها أهم ما يأخذه النقاد على الرواية البوليسية ، أو رواية (الموقف أو الحكمة المعقدة) كما يسميها .

وحدثنا من الحكيم الذي أصغره بورشيا في «تاجر البندقية» بأن يقتنع شيلوك وطلا من اللحم من صدر أنطونيو دون أن يريق نقطة دم لم ينص عليها العقد بينهما .

ولو شئت أن تتع هذا الصرب من الأفعال غير العادية والمفاجآت غير المتوقعة في كل الأعمال الأدبية ذات المستوى المجمع عن رفته لما أعيننا الأمر ، بل لكأن عثورنا على رواية تحو منه هو المعنى . ولكن الروائيين قلصوه إلينا في إطار (أحداث) قصصية لا (حوادث) ممكنة . فالمسألة إذن تتعلق بقدرة الكاتب وملكته ، وليس بصدق لون روائى دون لون .

• • •

(ب) يفقد «روكو» فومته مقارنة بين الرواية البوليسية والرواية ذات المستوى الرفيع فيقول :

«إن كاتب الرواية ذات الطبقة المعقدة Plot - Complication story هو راوى حكاية في المقام الأول وعنده يكون للخط الروائى (الأحداث التى تتحقق بحبكة من خلالها) مكان الصدارة على أى شئ آخر . وعلى العكس من قصة الشخصية The Character Story ، فإن قصة الحبكة المعقدة تعنى بأن تخبرنا عن (ماذا حدث) أكثر من عنايتها بإخبارنا عن (لماذا حدث ما حدث) . وعلى العكس من قصة الجوهر The Atmospheric Story ، فإنها تعنى بأن تبنى التشويق والإثارة عن طريق حدث أو سلسلة من الأحداث المثيرة للتوتر ، ومن خلال عدد من الترويات الثانوية ، أكثر مما تعمل من خلال المزج الذى الماهر لعناصر المشهد Setting مع الحالات النفسية والمزاجية . وهى أيضا ، على العكس من قصة الفكرة

مصممة على كشف حدث معين أو سلسلة من الأحداث ، أكثر بما هى مصممة على استكشاف فكرة متجددة أو إبراز حقيقة كبرى»^(١١)

تحليل هذه المقارنة نجد أنها مبنية على فكرة التناسب في النقطة الأولى ، وعلى فكرة الإبدال في النقطتين الأخريين ، فقصة الشخصية تعطى لإبراز (لماذا حدث) نسبة أكبر من تلك التى تعطىها قصة حبكة المعقدة ، التى تنهم بإبراز الحدث نفسه أكثر من اهتمامها بإبراز (ماذا حدث هذا الحدث) ، فإذا طغت عنابة الكاتب بإبراز الحدث عن عنائه بالدوايح الشخصية والسيكولوجية والاجتماعية الكامنة وراء هذا الحدث ، اختلت النسبة بين العنصرين ، وهبط مستوى الرواية إلى السوقة والانتدال . وهذا صحيح بغير شك . وهناك كثير من الروايات لا تحوى صفحاتها غير حوادث (لا أحداث) مثوية ، يركب بعضها بعضا دون سبب ، غير رغبة الكاتب في حشد أكبر عدد من الحوادث المرعبة التى يتوهم أنها تشد اهتمام القارئ وتشوقه . غير أن لنا على هذا المأخذ ملاحظات :

١ - إنه ليس مقصودا على الرواية البوليسية ، فكثير من الروايات الجنسية المرحضة لا تجد فيها غير هذا الخشد من الحوادث والموقف التى لا داعع وراءها غير الرغبة في الإثارة ، على الرغم من أن موضوع

لأعمال تقوم بها الشخصيات أو تقع لها . ولكن هناك نوعين من لأعمال : أوعا هذه الأعمال التى لا تربط بينها أسباب منطقية ، أى لا يسع أحدها من الآخر كما تسع النتيجة من السبب أو المثلول من العلة ، ولنصطلح على تسميتها حوادث ، ومفرداتها حادثة ، وتأتيها هي الأعمال التى تربط بينها علاقة العلية ، ولنصطلح على تسميتها أحداثا ، ومفرداتها «حدث» . والنوع الأول لا علاقة له بالقص للروائي ، فأن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة مثلا لا يصنع رواية ، إنما هي حادثة عادية ، أما أن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة بقودها عذو له كان يترصد خروجه ليقتله تحت عجلاتها ، فهذا حدث قصصى ، إذ من صدمة السيارة جاءت نتيجة لقرصن السائق به لقتله ، وهذا بدوره نتيجة للمداورة التى بينها . ومثل هذا التمييز بين الحادثة وبين الحدث القصصى ضرورى لتوضيح ما ذكره روكو فومكو من المآخذ على الرواية البوليسية ، فهو يحدد بجلاء معنى إطار الأحداث القصصية^(١٢) ، إذ يعمل الأمر غير مقصور على الأعمال الصيفة والسريعة ، فهذه حوادث وليست أحداثا . وهو بذلك يسوى بين رجل يفتح مندعا رشاشا ويضربه في صدر خصمه ، وبين رجل يلمس برقة يد حبيته ، فإدام كل من العملين صادرا عن مطلق الرواية ، ومادام مرتبطا بما يسبقه وما يتلو من أفعال يربط العلية الذى نشرنا إليه ، فكلاهما حدث قصصى له معنى الأهمية في الب الروائي . وعندئذ يصح التكليف عينا غير وارد ، لأن للأفعال ، مهما تابعت وكثرت في الرواية ، إما أن تكون أحداثا قصصية إذن ضرورية ، وإما أن تكون حوادث غير مهمة ، فليس تكفيها . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية يكون لها معنى محوالات غير عادية ، ومن تطورات مثيرة لدهشة ، ومن مفاجآت كأرباب الحوى ، أمرا غير وارد أيضا ، لأنها إن كانت مترابطة ترابطا عاليا ، ومستفدة من مطلق الرواية ابتثاقا صحيحا ، تكون (أحداثا) بالمعنى الاصطلاحي ، ويكون ما فيها من إثارة للدهشة والمفاجأة براعة من الكاتب تحسب له لا ألا يجب حواة تحسب عليه . أما إن كانت غير منطقية ، فهى (حوادث) بالمعنى الاصطلاحي ، وتكون جزءا من الكاتب وصفا في اللوحة القصصية تجعله يعتمد على المصادقات في تطوير بنائه الروائى وفي تصعيد دروة قصته . وعندئذ يكون كاتبها ضميما بكتب رواية رديئة . سواء كانت رواية بوليسية أو عاطفية أو سياسية أو سيكولوجية أو اجتماعية ، وإن كان الرواى الأخيران أصعب من أن يفكر كاتب في اقتحام ميدانها لا إذا كان قادرا بالصحة للمكاث والأدوات .

وكثير من الأعمال الروائية التى أجمع النقاد على رفضها ومحوها تعتمد على أحداث لو جردت من ترابطها العلى ، أو أخرجت من الإطار منطقى العام للرواية نفسها ، فأن تزيد عن مجموعة من الحوادث الشادة غير العادية ، والتطورات غير المعقولة . والمفاجآت التى تتفوق على مصاحات الحياة ، فالحب الذى شأ بين كاترين وهيكليف في «مرمعات ويلبريج» - حب لا يحدث عادة بين الطبقات ، وكثير من تصرفات هيكليف تعد سلوكا شادا ليس له ما يبرره إلا مطلق الرواية نفسها وإقدام جورج على قتل لى في «رجال وقران» لتثبيك عمل لا يقله العنصر إذا أغفلت الدوايح التى يسطها للزلف خلال الرواية كلها . ولا اعتقد أن نهم الحياة يستطيع أن يخرج من جرابه مفاجأة أشد براعة

الحسن محان حصص للتوابع الشخصية والسيكولوجية والاجتماعية .

٢ - إذا صح أن تعيب عنصر (مادا حدث) على (لماذا حدث) يهبط بالرواية إلى الترخيص والابتدال ، فإن العكس صحيح أيضا ، لأن تعيب عنصر (لماذا حدث) على (مادا حدث) يهكك عرى الرواية ويخرجها من محان الرواية كلية إلى مجال آخر كالدراسات النفسية أو الاجتماعية .

٣ - لا بد إذن من وجود تناسب بين العنصرين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ، أى أن الرواية الجيدة تبقى أن تعي بتقديم (مادا حدث) بعنصر القدر الذى تعي به بتقديم (لماذا حدث ما حدث) ، تساوى في هذا الرواية البوليسية والعاطفية والنفسية والسياسية .. إلخ .

٤ - لم يضل كتاب الرواية البوليسية هذا المتناسب ، فكثير من رواياتهم تحفته بدرجة أو بأخرى . ويقف المهتمون بها ما يقرأون منها على هذا الأساس . وهذا الفريد هنشكوك ، أبرز المختصين في تقديم هذا اللون في اسبانيا ، يكتب في مقدمة بعض مختاراته المشهورة : إن أصل القصص البوليسية التى تكتب اليوم وأكثرها بقاء ، هي تلك التى تركز على (لماذا) بدرجة متساوية على الأقل مع تركيزها على (من فعل) و(كيف فعل) ، (١٤)

٥ - قد يتحقق أحيانا هذا التناسب بدرجة عالية تجعل الرواية محل نزاع بين المستويين ، لما فيها من أحداث مثيرة يجعلها راحة بين قراء الرواية الرخيصة المتبدلة ، وما فيها من تحليل للتوابع الشخصية والنفسية والاجتماعية يضعها في أعلى مستويات الرواية الرفيعة . وللأسف الواضح لهذا المستوى النادر هو رواية لورنس المشهورة (عولمبات لادى تشاتلر) التى بعدها النقد إحدى آيات الأدب الإنجليزي المعاصر ، ونصدر لها طبعات نظيفة جيدة التغليف ، وفي نفس الوقت تطبع طبعات حشنة مغممة بورق أبيض ، لتباع سراطوة القصص الجسدية لمسوعة . ومن الطريف أنى وأيت النسخة السرية في يدورم إحدى المكتبات ، بينما كانت النسخة النظيفة معروضة في واجهة نفس المكتبة

أما فكرة الإبدال التى يبنى عليها روكو فومكو مقارناته بين الرواية ذات المستوى الرفيع والرواية البوليسية ، فتشتمل في أن الأحداث المثيرة وندروات الذنوبية تحمل في الرواية البوليسية محل للرج الفنى بين عناصر المشهد واحاطة النفسية في الرواية ذات المستوى الرفيع . كما تشتمل أيضا في حلال الكشف عن الأحداث فيها محل للكشف عن الأفكار المتحدية والرائدة في الرواية الأدبية . والحق أن هذا التقسيم إلى أبيض وأسود أمر لا تؤيده الشواهد . فكثير من الروايات المجمع على أنها رقيقة المستوى تلجأ إلى الأحداث المثيرة لخلق جو من الرعب والتوتر ، ومسرحيات شيكسبير بصفة خاصة صالحة بمناظر الدم والأشباح التى لم يقصد من وراثتها إلا التأثير في مشاهدى مسرحه . ولا يعني هنا أنه كان يعمل هذا

استجابة لروح العصر ، ومناسبة للمزج الأخرى في احتداد الجماهير ، إنما يعني أن وجود هذه المناظر لم يسقط يرواياته إلى حضيض الابتدال والسوء . كذلك فإن الفكرة المتحدية أو الكاشفة لحقيقة كونه ليست ممة شائعة في الروايات ذات المستوى الرفيع ، فليست كل رواية أثارت

حربا أهلية كرواية «كوخ الموم» فيا بروون ، وليست كل رواية أدت إلى صدور تشريعات تحمى الأطفال ، مثل رواية «أوليفر تويست» ، إنما هي قلة من الروايات تزامن ظهورها مع حاجة المجتمع إلى التغيير . ولا أزهى أن بعض الروايات البوليسية قدمت أفكارا متحدية أو أبروت حقائق كونية ، ولكن مما بلغت النظر هذا التزامن الواضح بين ظهور فكرة اللص الشريف الذى يسرق الأغنياء ليعطى للفقراء ، وبين وصوح فساد الرأسمالية والاحتكار وتراكم الأموال في يد فئة قليلة خلال القرن التاسع عشر . ولو أتبع لدارس أن يبحث هذه الملاحظة فليست أشك في أنه سيكثر على صلة ما بين ظهور شخصية مثل أرسين لوبين أو سكر و بين شيوع الفلسفات الاشتراكية في أوروبا

...

(ج) يتفل الناقد بعد ذلك إلى المقارنة بين الصراع في كل من «لوبين» ويقول : «وقى محال الصراع Conflict فإن الرواية الرخيصة (مثل أغلب روايات الحكمة المعقدة) تعتمد على صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو الإنسان ضد الطبيعة ، في حين تعتمد القصة الرفيعة على الصراع الأكثر تأثرا في النفس ، والأشد تعقيدا ، وهو صراع الإنسان ضد نفسه .» (١٥)

ووضح القصة على هذه الصورة فيه تيسيط شديد ، فالإنسان لا يصارع أى إنسان ، بل إنسانا معينا هو عدوه أو نقيضه ، وبعدها والتنافس لا يشاد من صراع ، بل هما شجرة حوتف معين احتضنت وجهة نظر أحد الطرفين إليه من وجهة نظر الآخر احتلا لا أمل معه في لقاء أو حتى في تقارب ، بحيث لا يعدوا حقيقة إذا فب به صراع بين فكرتين متنافستين ، انطلعت كل منهما من أحد الطرفين مثلا لها . فالصراع في حقيقة الأمر ليس صراعا بين إنسان وآخر ، أو إنسان ونفسه ، أو إنسان والطبيعة ، بقدر ما هو صراع بين فكرتين نجست إحداهما في إنسان ، ونجست الثانية في إنسان آخر ، أو في ظاهرة كونية ، أو نجست في الإنسان نفسه فتفاضمت سلوكه مع الفكرة الأولى . وهنا لا يكون الفصيل هو من يصارع من ؟ بل هو فم يصارعان . وحلال الصراع في مسرحية أوديب ، لا يرجع إلى أن أوديب يصارع الآلهة . وإنما يرجع إلى فكرة جليلة هي من يملك مصير الإنسان ، أما كون أوديب ملكا ، وكونه يصارع آلهة قاهر تامر في تخييم الصراع ، والدليل على ما نقول هو ما حقه للمسرح بعد أن تخلص من تأثير الخطأ الذى وقع فيه أرسطو عندما قرر أن التراجيديا - كى تكون جليلة - ينبغي أن يكون أبطالها ملوكا أو آلهة وأنصاف آلهة ، فقد استطاع إيسن أن يقدم صراعا حثلا في بيت فلدنية بين زوجين من الطبقة البرجوازية ، ولكنه كان صراعا يدور حول نفس الفكرة الجليلة في أوديب : من يملك مصير الإنسان ؟ . ومن جهة أخرى كتبت مسرحيات كثيرة لا قيمة لها مع أن الصراع فيها يدور بين نفس الزوجين البرجوازيين ، ولكنه يدور حول مصروف البيت مثلا ، أو حول علاقة حب جليلة بين أحدهما وطرف ثالث

إذا ما قرر أن الفصيل هو في قيمة الفكرة التى يدور حولها الصراع حتى لا أن مطرح تساؤلين

١ - ما جدوى هذا التقسيم إلى صراع بين إنسان وإنسان ، أو إنسان وظاهرة كوية ، أو إنسان ونفسه ؟ إن الأجدى في رأيي هو النظر إلى التلازم بين طبيعة الفكرة المتصارعة حولها ، وبين من تجسدت المواقف المتناقضة فيهم ليقوموا بالصراع . وقيمة « هاملت » ليست في أن الصراع يدور في نفس هاملت ، وإنما في أن نفس هاملت هي الأكثر ملامة ليدور فيها هذا الصراع . ولتنظر إلى المسرحية في بساطتها التي كتبها بها شكسبير ، بعيدا عن عشرات التأويلات والتخرجات التي اكتشفها النقد فيها . إن الصراع يدور بين عاطفتين متنافستين لا سبيل أمامها إلى التقرب أو الالتقاء ، عاطفة الثأر لأب قتل غدرا ، وعاطفة الحب لأُم هي التي قتلت الأب أو أسهمت في قتله ، فلم يكن من الممكن أن يدور الصراع بين هاملت وشخص آخر أو بينه وبين ظاهرة كوية . ولهذا أدار شكسبير الصراع في نفس هاملت وحده لضرورة فنية ، ومن هنا اكتسبت هذه المروعة وهذا الجلال الذي جعلها أثرا فنيا حالدا . ولو كان الأمر - كما يقول روكو لومستر ، وكما يقول كثير من النقاد - أن هو المسرحية يرجع إلى أن الصراع يدور فيها بين هاملت ونفسه ، بنص النظر عن ملامة هذا الموضوع للصراع ، لما كان أسهل حل شكسبير - وعلى أي رواية أو مسرحية أخرى - أن يدور الصراع في مسرحياته بين البطل ونفسه حتى يكتب لها الطلود .

لقد كتبت قصة هاملت قبل شكسبير على مسرحيات كينج بوصفها جزءا من تاريخ الداعمارك ، وكتبته مسرحية شعرية معاصرة لشكسبير^(١٧) ولو رجعا إلى هذه الكتابات نو جدنا أنها جميعا تدور الصراع في نفس هاملت بدرجة أو بأخرى ، فلماذا لم نحل واحدة من هذه الكتابات ما نالته مسرحية شكسبير من الضمير والخلود ، مادام التيهل هو أن الصراع بين الإنسان ونفسه صمة الأدب الرفيع ؟ لا شك في أن الأمر يرد إلى سبب آخر ، هو عبقرية شكسبير نفسه ، فقد مكنته هذه العبقرية من أن يحقق لطرفي الصراع - عاطفة الثأر وعاطفة حب الأم - قدرا متكافئا من القوة ، فلم يستطع أحدهما أن يتغلب على الآخر خلال المسرحية على نحو أدى بهاملت إلى التردد والاهتزاز والتناقض في السلوك والفوريات العاطفية ، تلك السمات الملامكية التي دخلت التاريخ . وهذا ما عجز عنه الآخرون ، الذين كتبوا الرواية قبل شكسبير .

٢ - ومادام الأمر في حقيقته صراعا بين أفكار تجسدت في شخصيات ، فلما أن نتعامل عن طبيعة الصراع في الرواية البوليسية . ولتحد لنا واحدا من ألوانها لنبحث هذه النقطة من خلاله ، وليكن أحد هذه الألوان من مجال الأدب ، وهو رواية التحقيق . ومن الواضح أن لصراع بين ماسر بين المحقق والمجرم ، فيها العلوان اللذان لا يمكن أن يتعارفا . بيد أن من الواضح أيضا أن العداوة بينهما ليست عداوة شخصية ، وعالما ما يكون لقاءهما في الرواية هو اللقاء الأول في حياتهما ، وليس ثمة مجال إذن لافتراض أدنى شبة لعداوة شخصية بينهما ، ولكن كلا منهما يمثل فكرة تقف في مواجهة حاسمة مع الفكرة الأخرى ، فالمجرم شخص يخرق القانون ، والمحقق رجل يحمي القانون ، ومن ثم كان لصراع حثما بينهما ، فهو إذن في النهاية صراع بين فكرتين

تجسدت كل منهما في شخص . وهنا يحق لنا أن نتساءل مرة أخرى إن كان من الممكن أن تجسد الفكرتان المتناقضتان في شخص واحد فتتصافحا سلوكه ، كما هو الشأن في هاملت ؟ ممكن بنظر شك ولكنه غير طبيعي ، أي أنه ليس أكثر صور التجسد ملامة . وعندما حاول بعض الروائيين تحقيق هذه الصورة غير الطبيعية من التجسد لجأ إلى أسلوب فريد لا يتكرر . ورواية « دكتور جيكل ومستر هايد » مثل واضح عن هذا ، فقد لجأ متبفسون إلى انزعاج خيالي يظفون به جانب الشخصية الذي يخرق القانون فيسيطر على الجانب الآخر منها الذي يحترم القانون وهذا أسلوب يعتمد نجاحه على ألا يتكرر في أكثر من رواية . ولا شك في أن ازدواج الشخصية قد عولج في كثير من الروايات بعد متبفسون وقبله ، ولكن هذه الروايات كانت تسمى بالتحليل النفسي في المقام الأول ، وكان إطار الأحداث القصصية في صرمة هذا التحليل النفسي ، وهذا يضعها تحت تصنيف آخر غير الرواية البوليسية . أما الرواية البوليسية فلا يصلح لها مجال آخر لصراع الفكرتين إلا أن تجسد واحدة منهما في شخص محقق يقف مع القانون ، وتوجد الثانية في مجرم ضد القانون . وكان متبفسون يريد أن يكتب رواية بوليسية عن رجل شرير بطبعه ولكن مكانته الاجتماعية تقيد حريته في خرق القانون . وكان دكتور جيكل في المخطوطة الأولى للرواية شريرا بطبعه ، ولكنه كان مترددا خائفا ، فجاء انزعاجه الخيالي لينحى في شخصية جديدة ، ويرتكب ما يشاء من آثام ، دون أن تمتد آثارها إلى شخصيته المعروفة والمهترمة . ولكن متبفسون أعاد كتابة الرواية بالصورة التي نشرت بها . ويعلق سيرجراهام بلغود - الذي أطلع على المخطوطة الأولى - على هذا التعديل قائلا : « كانت الرواية الأولى أقل مهارة وصفاً وأخف حدة في التأثير ، من الرواية الثانية . كان دكتور جيكل في الأولى شريرا إلى الألفاظ ، ولم يكن مستر هايد (البديل) إلا مرحلة بلتشي . ثم كتب متبفسون نصا جديدا ، مدركا أنه قد أخطأ في المسألة ، فقدم شخصية أصح تأثيرا ، لأنها إنسانية في أعماقها . »^(١٨)

وهناك رواية ثانية عالجته الجريمة بإدارة الصراع بين فكرتين في نفس البطل ، وهي رواية « الجريمة والعقاب » لديستوفسكي ، ولكن المكونتين - أو جناحي الفكرة الواحدة - كانتا تقنصيان هذا فنيا ، فالرواية تحاول أن تجيب عن سؤال : هل مقتل مجرم يجنب للإنقاذ مستقبل شاب مثقف طموح بعد جريمة ؟ ومع أن في الرواية عبقرا ، ومع أنه يسمى طوال الرواية ليوقع براسكوليكوف ، إلا أن الصراع الحقيقي يدور في نفس راسكوليكوف ، التي هي أنسب الميادين وأكثرها ملامة لإدارة مثل هذا الصراع .

أما قول لومستر إن الصراع بين الإنسان والطبيعة يجعل الرواية رخيصة مبتذلة ، فإن في رواية « العجوز والحرمان » جواي أكبر برهان على أن هذا ليس هو الرأي الأخير في هذا الموضوع . وأحق أن التعريق الحاد بين صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو صراعه ضد الطبيعة ، أو صراعه ضد نفسه ، إنما هو تعريق يسقط من حصده عند التقويم طبيعة الصراع نفسه ، وأي الأنواع الثلاثة هو أليق به ، وأقدر على إبرازه . وإتاحة الفرصة أمام الكاتب ليصعد إلى الدروة المبتعة ، كما أنه يفعل

لعلنا استطعنا - فيما أوردنا من تتبع حدود الرواية البوليسية - ومن محصر لموقف النقد الأدبي منها - أن نثبت أنها روية مثل لأشكال الرواية الأخرى التي يعرف بها النقاد . غير أن هذا لا يكفي لتبرير روحها وبها القراء ، ولا لتصور إقبال كبار الأدباء على الاستعانة بمسحتها في بعض روايتهم ، ولا للمطالعة بإعطائها ما هي أهل له - من اهتمام القراء والدارسين ، فلا بد من أن تكون لها مميزات تميزها عن أنواع الرواية الأخرى ، حتى تكون جديرة بهذا المراجع وبما يظنه لها من اهتمام

والحق أن أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر في الألوان الأخرى . والإثارة - إن كانت متقنة وفي موضعها الصحيح - تعد ميزة ، لا عيبا كما يتصور بعض النقاد ، فأقصى ما يطمح إليه الكاتب أن يستول على اهتمام قارئه ويسيطر على مشاعره وأفكاره فيوجهها الوجهة التي يشاء ، والحق من أحلها كتب ما كتب . ولا يخفى له هذا مثل الإثارة التي تدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى آخر كلمة . والرواية ليست كتابا في الفلسفة أو التاريخ أو المجتمع ، بقصد القارئ إلى دراسته قصدا ، ويحصل في سبيله ، يبقى من عت ، وإنما هي لون من القراءة الحرة - شتاء أم ألبان - تجذب القارئ إليها ، لمرة فيها لا هدف خاص به هو ، وإذا لم تتوافر هذه الميزة فإنه يلقى الرواية من يده قبل أن يكمل بضع صفحات منها . وهذا ما ينحاشه الكاتب الذي يريد أن يصل إلى عقل قارئه وبلى نفسه . ومن هنا فإنه يسمى إلى أن تتضمن روايته قدرا من الإثارة يجعل القارئ على متابعتها إلى النهاية . وسوف نقتصر حديثنا هنا على الإثارة في لون واحد من الرواية البوليسية ، هو رواية التحقيق .

والإثارة ، كما قلنا آنفا ، هي تحريك الشيء بعد سكون ، أو بعد حركة ذات صفة متقطعة . والشيء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله ، وعالما ما يكونان عند بدء القراءة في حالة سكون ، وحيد بالنسبة إلى الرواية ، موضوعا وشخصيات ، على الأقل ومع بداية القراءة ، أي الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تبدأ إثارة ، أي تحريك للمشاعر والعقل من حالة سكون ، أي جمود بالنسبة للرواية ، إلى حالة حركة ، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة ، أي مع الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تماما كما يبدأ الثلج في التحول من حالة التجمد إلى حالة السيولة عندما يتصل بمصدر للحرارة ، وكلما طال اتصاله بهذا المصدر ، وكلما ازدادت كمية الحرارة ، ازدادت حركة جزيئات الماء وتصادمها حتى تصل إلى الغليان ثم إلى حادة البخار ذي القوة الرهيبية ، التي ترفع أصحاح الآلات . وهذا التشبيه موصحي ، في يحدث عند اتصال الثلج بمصدر للحرارة هو تماما ما يحدث - أو ما ينبغي أن يحدث - عند بدء قراءة الرواية ، وكل ما في الأمر أن الإثارة نحل محل الحرارة . ومعنى هذا أن الإثارة التي تحدث في مشاعر القارئ وعقله قد انتقلت إليه من الرواية . وهكذا يكون لدينا إثارتان ، إثارة في عقل القارئ ومشاعره ، وهي ما عرفناها بأنها تحريكه بعد سكون ، ثم إثارة في الرواية نفسها ، وهي التحريك المعاني بعد حركة ذات صفة متقطعة ، وهذا التحريك هو الذي يضع أيدنا على سر البناء القصصي في

في الحكم العام موهبة الكاتب نفسه ، إذ يتفاوت النجاح بين كاتب وآخر كل حسب موهبته ، لا حسب لون الرواية التي يكتبها ، بوليسية كانت أم غير بوليسية

• • •

(د) يتحدث الناقد بعد ذلك عن الحبكة والدور في القصة البوليسية تعتمد على الحبكة الشديدة وتنتهي إلى ذروة واضحة من السهل إدراكها ، في حين تعتمد القصة ذات المسعى الرابع على حبكة أقل تعقيدا ، وفرونها من الخفاء والتعقيد بحيث يعتقد القارئ المتسرع أو الغافل أن الرواية لا تبلغ ذروتها ، أو أن ذروتها مشوشة غامضة .^(١١)

وهنا يرى الناقد قد ربط بين أوصاف غير مرتبطة بالضرورة ، شدة إثارة الحبكة ووضوح ذروتها لا يعني سهولة إدراكها بالضرورة ، فرما كان إثارة الحبكة يقتضي القارئ جهدا كبيرا في تتبع خيوطها ، وتركيزا شديدا في ملاحظة العلاقات وتطورها ، حتى ينتهي إلى إدراك الذروة بوضوح . وهذا ينطبق على الروايات الأدبية كما ينطبق على الروايات البوليسية ، ويلزمه القارئ في بعض روايات هاردي وأعرف بنفس القدر الذي يلزمه في بعض روايات توماس هاردي . وأعرف متفهمين على قدر ربيع جدا من الثقافة بجميعهم في توماس هاردي أنه وصافة ، ومعنى هذا أن وصفه للطبيعة ، والنباتات ، خصوصا في رواياته قد استغرق كل انتباههم أو جلته فلم يسيروا إلى إتقانه الشديد بحبكة الرواية . فأقول بأن إثارة الحبكة من سمات الرواية الرخيصة ، وأن تراخيها أو غموضها وتشوشها ، من سمات الرواية الرخيصة ، قول لا تؤيده إلا شواهد قليلة ، لا تصلح لتسليم الحكم . ولعل المسرح بحكم طبيعته أقدر على نقض هذا الرأي ، لهذا الذي يزعم أن حبكة (أوديب ملكا) أو (ناجر الهندية) أو (عطيل) حبكة غير متقنة ، وأن ذروتها غير واضحة ؟ حتى مسرح الميث يقدم لنا في بعض مادجه حبكة متقنة ودروء واضحة . ولعل مسرحية أقاتل بلا أنجره ليونسكو مثل واضح على ما نقول ، فهي لا تغل في إثارة حبكة وسيرها قدما نحو ذروتها هي مسرحية المصيدة ، لأجالتا كريستى . أما إلغاء الحبكة الماء مقصودا في بعض مادج مسرح الميث والرواية الحديثة شيء آخر ، ثم به مرجحة فيه قصارها أن تصبغ إلى روائع الأدب التقليدي نماذج حديثة ، ويكتب من تنمى بدا وحده أو تغل من قيمته بسجاحها في الخروج على تقاليد الحبكة المثقنة

ونص روكو هوسوف تسجيل ما يأخذه النقد على الرواية البوليسية يحدث عن الشخصيات وعن الأسلوب ، ولو شئت أن ناقش كل ما ورد في دراسته عنها خرجت بنا المناقشة عن الحيز المقدر لهذا المقال . ولكن حمل الأمر في أن كل هذه المآخذ - مثل سابقتها بالنسبة للبناء والصراع والحبكة - إنما مرجحها إلى الفروق بين كاتب جيد وآخر رديء . لا بين نوع روائي وموع آخر . فالعيب ليس في أن الرواية بوليسية بل العيب في أن كاتبها لم يحسن عمله ، تماما كما يحدث بالنسبة في الروايات غير البوليسية

يتم ، ولو بصورة مدنية ، قبل البدء في الكتابة ، وهو بذلك يختلف عن القالب Form الذي يتشكل في أثناء الكتابة بجملة محتملة ، وفقره مفقرة ، ومضامير مضامير ، ولا يمكن وضع تحفظ مسبق له أو لتبنيه . حيث إن الشخصيات والمواقف هي التي تشكله ؛ وذلك على العكس من البناء الميكانيكي structure الذي يقوم الكاتب بوضع التصميم الأساسي له . ومن هنا يكون من الممكن أن تستخلص قواعد عامة لبناء الروائي تصلح للتطبيق على أي رواية من نفس النوع ، كما يمكن أن يستعين بها الكاتب على إتقان عمله . وهذا هو الممر للجهد الذي يطالبه النقد ببدله للدراسة بناء الرواية البوليسية على اختلاف أنواعها ، بعد أن ثبت أن بناءها هو الفصل نوع البناء من حيث القدرة على إثارة والتوصل إلى عقل القارئ ومشاعره وتوجيهها بوجهة سي يريد بها الكاتب .

يبدأ كونان دويل روايته بتحقيق البداية ذات الحركة المنتظمة ، و ذات الأحداث التي تجري في نطاقها المؤلف والمنطق كما وضعها ألفريد هتشكوك . ولكنه لا يتخذ من حياة الزوج - واسمه يعمل سانت كلير - مهادا لخلق الحركة المنتظمة ، بل يتخذ من حياة دكتور واطسون ، مساعد شرلوك هولمز ، مهادا لهذه الحركة ، فيقدمه جالسا في إحدى الأمسيات مع زوجته بمنزله عندما يلقى جرس الباب ، فيتوقعان أن القادم مريض في حاجة إلى إسعاف سريع أو معونة عيية ، ولكن الزائر الليلي كان إحدى صديقات العائلة ، وكانت في حاجة فعلا إلى معونة من دكتور واطسون ، ولكنها ليست معونة طبية بل إنسانية ، فزوجها - ستر هويتى - غائب عن بيته منذ ثلاث ليال ، وهي تعرف أنه قصي هذه الليالي في ذكر كندسين الأفيون ، (نظف من واطسون أن يذهب إليه ويعود به . ويقوم واطسون بهذا العمل ، ويذهب إلى ذكر الأفيون في سواندام لين ويبحث على هويتى ويعيده إلى بيته .

مثل هذه البداية تبدو بعيدة عن موضوع القصة في الظاهر ، ولكنها ليست كذلك ، إذا أمعنا فيها النظر ، فالحقيقة أولا قصة لشرلوك هولمز ، تروى من خلال قصة يعمل سانت كلير . وهذا يكون لها بطلان يتفقان اهتمام القارئ ، بطل ثابت في كل السلسلة الروائية هو شرلوك هولمز ومساعد واطسون ، وبطل خاص بكل رواية في السلسلة ، وهو يعمل سانت كلير في هذه الرواية .

ويستطيع الكاتب أن يبدأ روايته من محيط أي من البطلين ، وفي كثير من الروايات يختار الكاتب أن يبدأ بحياة البطل الخاص بالرواية ثم يسجل عليها البطل الثابت في مرحلة لاحقة ، ولكن كونان دويل اختار في هذه القصة أن يبدأ بالبطل الثابت ، أو صديقه الذي مثله ، وكان موقفا في هذا الإختيار لعدة أسباب : فهو - من ناحية - قد أعد الأدهان عن التبرع بموضوع القصة في مرحلة مبكرة قد تصعب كنه الإثارة والتشويق ، وهو من ناحية أخرى قد بدأ الأدهان لحق القصة الخاص دون أن يكشف موضوعها ؛ وقد حقق هذا عن طريق مسر هويتى مدمن الأفيون ؛ فهو أيضا زوج محترم محتف من روحته إلى تحت حبه ، أي أنه صورة مخففة من يعمل سانت كلير الذي تعرض القصة لموضوع احتضانه . وقد كان الكاتب ذكيا وتمكننا من به تقديم الصورة بحيث لا نطغى على الأصل ، فمع أن هويتى روح محتف مثل

الرواية البوليسية . فلابد أن تبدأ أحداث الرواية متحركة بعجلة منتظمة ، وتستمر في هذه الحركة صفحات تكفي لأن تستغل سرعتها الرتبية إلى مشاعر القارئ أو عقله فتخرج من سكوت أو جموده بالنسبة إلى الموضوع والشخصيات ، إلى حركة منتظمة مماثلة ، ثم تتحرك أحداث الرواية حركة مفاجئة تخرج بها من السرعة المنتظمة ، وتخرج معها عقل القارئ ومشاعره ، إلى تسريع يزداد بعجلة غير منتظمة . لانشحكم فيها ويوجهها لا موهبة الكاتب وحده . وقد عبر ألفريد هتشكوك عن هذه الطريقة بصورة أكثر وضوحا وإن كانت غير دقيقة : «تسير رواية التحقيق detective fiction عن كل الأنماط الأخرى من روايات الجريمة بأنها تلج على تقديم الحياة المألوفة ، ونقدم أحداثا غير مألوفة - لسرعة ، بحراى المبنى عمد . القتل ، ... الخ - في لغة عادية طبيعية منطقية ، ويريد فكره وصوفا بقوله : «إن الجريمة في هذا النوع من الرواية البوليسية كالخمر الذي يلقى به في بحيرة هادئة . أو كالخبط دى البرق الشاذ في سيج لا لون له ، والمحقق هو إحصاء التشخيص . وعمله هو أن يدرس الفروقات الحادثة على سطح البحيرة ليعثر على الخمر الذي آثار اضطرابها ، وأن يلتقط الخبط الشاذ من السيج المتناسق .» (١٢)

ويرجع عدم دقة تعبيره إلى أنه يوهم أن الحياة المألوفة هي الحياة العادية الخالية من المفارقات . وقد يكون هذا طبعيا في بعض الروايات ، ولكنه غير صحيح بالنسبة إلى روايات أخرى . ولكن النوع يتفق في أنها يقدمان حياة تسير فترة زمنية ما بسرعة منتظمة ، سواء كانت حياة ربة بيت تقضى يومها في رعاية زهور حديقها ، أو حياة رجل شرير مفعف يقضى يومه مختطفا لقتل عدوه . المهم أن تستمر هذه الحياة بصنع صفحات من الرواية قبل أن يقع الحدث الذي يغير من حركتها لأبد أن تسير البحيرة هادئة فترة كافية قبل أن يلقى بها بالخر . وبعد هذا تتحرك الأحداث يتسارع لا يمكنه إلا موهبة الكاتب وحده كما قلنا ، ولكن مها ثابت للمواهب ونفاوت المفارقات . هناك دائما سيج يكاد يكون ثابتا في بناء رواية التحقيق ورواية اللمر وقد حذرت قصة قصيرة من قصص «شرلوك هولمز» لبحاول من خلالها أن يصح أبدينا على هذا سيج الثالث في البناء .

القصة عنوانها الرجل ذو المشقة المتتوية (١٣) ، نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٢ ، وهي من تراث الرواية البوليسية الذي سح على مواله فيما بعد ، وهي من لون رواية اللمر التي تتفق مع رواية التحقيق في البناء ، سوى أن المحقق فيها يواجه لغزا عامضا لا محرما معيا

والمر الذي تقدمه لقصة هو احتفاء زوج محترم في ظروف تساوى فيها احتمالات قتله أو هروبه أو اختطافه ، دون أن يكون هناك مرجح ظاهر لأحدها ؛ فليس للزوج أعداء يعرفون قتله ، فضلا عن أن جته لم يمتز عليها ، وهو مستريح اقتصاديا وعائليا ، إلى درجة لا تجعل هروبه أمرا مقبولا ، ولم تلقى زوجته رسالة بطلب فدية ترجع اختطافه . وقد تصدى شرلوك هولمز لحل هذا اللمر ، ونجح في حله كما هو متوقع

وبل أن تتابع القالب «كونان دويل» في طريقه بناء روايته لمرى كيف حقق القدر المطلوب من الإثارة ، عينا أن ملاحظ أن البناء Structure عملية ميكانيكية تتم خارج الرواية على أساس تحطيط

وعليه أن يعمل هذا دون أن يضيق أهمية ، ولو ضئيلة ، على أى من هذه التفصيلات توحى للقارئ بأن فيها حل اللغز ، أو تكشف له عن طبيعة هذا الحل . ولأهمية هذا الجزء أوتر أن أترجمه ترجمة حرفية . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون

« عند صوابات - في مايو سنة ١٨٨٤ بالتحديد - جاء إلى صاحبة (لى) سيد مهذب يسمى نيل سانت كلير ، يبدو من مظهره أنه يملك قدرا كبيرا من المال ، فاشترى فيلا كبيرة ، وخطط حديقتها تحيطها مسقا جمبلا ، وعاش عيشة مرفهة بصورة عامة . وقد استطاع أن يعقد صلات الصداقة بالتدريج مع جيرانه . وفي سنة ١٨٨٧ تزوج ابنة أحد أصحاب مصانع ألجنة المحلية وأنجب منها علامين . ولم يكن له عمل ، ولكنه كان على صلة ببعض الشركات ، وكان يذهب بانتظام إلى لندن في الصباح ليعود في المساء بقطار الساعة ٥ ، ١٤ دقيقة الذى يستقله من شارع كانون . ومستر سانت كلير ، الذى يبلغ الآن السبعة والثلاثين ، رجل معتدل المزاج ، وزوج طيب ، وأب شديد الحنن . وبصورة عامة محبوب من كل من يعرفه . ويحسن أن أضيف إلى هذه انبيات أن ديوبه التى استطاع أن يتأكد منها تبلغ ٨٨ جنيهاً وعشر شبات ، بينما رصيده فى البنك يبلغ ٢٢٠ جنيهاً ، طيس هناك مبرر للقول بأن هناك متاعب مالية تثقل عليه . »

هذا الوصف الاستاتيكي لسانت كلير يقدم مجموعة من الحقائق عن شخصيته ، وهى حقائق متقاة بعناية شديدة ، لا لرسم صورة دقيقة له فحسب كما يتبادر إلى الذهن عند القراءة الأولى ، بل لتخفى بين خلفية أساسية فى حل لغز اختفائه ، وهى أنه رجل بلا عمل ، وقد ساقها الكاتب بطريقة ذكية لا تلمت النظر إلى أهميتها ، إذ ربط بين وبين ذهابه يوميا بانتظام إلى لندن وعودته منها فى موعد ثابت ، وهو لكى يريدها خفاء ذكر موعد قطار العودة وسم محطة الركوب فى تفصيل يوهم بأن الأهمية لها ، وأنها سبب ذكر ذهابه بانتظام إلى لندن مع أنه بلا عمل . وفى نفس الوقت دس هذه الخلفية الأساسية بين مجموعة من الحقائق كلها ضرورية لفهم القصة وإن كانت غير ضرورية لحل السر وهو هذا يطبق قاعدة فى بناء قصة السر وقصة التحقيق . وهى أن كل الحقائق التى تؤدي إلى حل اللغز ينبغي أن توضع كاملة أمام القارئ وأمام المحقق أيضا . وذلك لسبب أولها أن تقدم للقارئ مادة لمشاركة المحقق فى التفكير . فهذا التفكير يمثل مصدر المتعة الأول فى هذا اللون من القصص . وثانى السبب هو ألا يحس القارئ عيئة الأمل أو بأنه خدع عندما يقرأ حل اللغز فى آخر القصة فيكتشف أن حله يعتمد على حقيقة كانت محسولة لديه ، فهذا يقضى تماما على معنى اللغز وعلى متعة التحدى التى يحسها القارئ ويطلبها من القراءة . ومثل هذا الخطأ لا يقع فيه إلا الكتاب الرديء الذى لا يتقن فن .

وليس معنى هذا أن كل الحقائق ينبغي أن توضع أمام القارئ فى أول الرواية ، أو توضع متجاورة كما فعل كوناى دويل فى هذه القصة كي سرى مما بعد ، فهذه قصة قصيرة وليست رواية ، وتركيز الحقائق ووضعها متتالية هذه الصورة من خصائص القصة القصيرة ولا شأن له بالنسبة البوليسية ، بل إن الأفضل فى الرواية الطويلة أن تورع الحقائق

سانت كلير ، إلا أن المكان الذى اختفى فيه معلوم للزوجة ، وهو وكر تدحبن الأفيون ، وسب الاحتفاء واضح أيضا ، وهو أنه أسرف فى تدحبن الأفيون حتى فقد القدرة على الإحساس بالزمن ، والعثور عليه وإعادةه إلى الزوجة القلقة قد تما فى سهولة ويسر ، فلم يتكلف واطسون سوى استئجار حربة ولدهاب إلى الوكر ووضع هويتى فى العربة وإعادةه إلى بيته . ليس هناك لغز إحد فى قصة اختفاء هويتى ، والقارئ يشعر منذ أول لحظة أن هذا الاختفاء ليس هو موضوع القصة ، بل هو تمهيد لموضوع

وشىء آخر حقفه الكاتب بهذه البداية البعيدة فى الظاهر عن الموضوع الأصلي ، فقد استعمله لتقديم وصف كامل ودقيق للشارع سواندم لين وتوكر الأفيون الذى تطل برامده الخلفية على أحد أروسة النهر فى شرق لندن . وسرعى فيما بعد أن أحداث اختفاء نيل سانت كلير قد دارت فى هذا الشارع وفى هذا الوكر ، وأن رصيف النهر يلعب دورا مهما فى لغز اختفائه . ولو كان الكاتب قد ساق هذا الوصف الضرورى لفهم الحدث الأصلي فى أثناء وقوع هذا الحدث لمرقلت كثرة التفاصيل من تدفق الحركة الروائية ، وأصاب القصة بقدر كبير من الإملال وبطء الإيقاع ، أعاء عنها وصم هذه التفاصيل فى هذا الجزء قبل أن تبدأ الأحداث الأصلية فى التحرك

وشىء ثالث حقفته هذه البداية ، فقد استعمل عن طريقها دخول شرلوك هولمز فى الأحداث بطريقة حقفت قدرا كبيرا من الإثارة . وفى مرحلة كان شبح الإملال فيها قد لاح فى الأفق ، فن الطيبي - وقد ساق الكاتب اختفاء هويتى والعثور على صورة حكاية خالية من صبر - أن يبدأ القارئ فى الشعور بالملل بعد أن قرأ أربع صفحات - من أربع وعشرين صفحة هى كل القصة - دون أن يحس بالصراع ، ودون أن تتطور الأحداث نحو ذروة خاصة بها . ولكن هذه الصفحات لأربع كانت ضرورية - كما ذكرنا - لوصف مسرح الأحداث المقدمة ، ولتهيئة الجو النفسى والمنطى لوقوعها ، فلم يكن من المستطاع الاستغناء عنها . وقد تعب الكاتب على الإملال بإظهار شرلوك هولمز حل المسرح بطريقة مثيرة ، فبعد أن عثر واطسون هويتى وأقامه بالعودة إلى زوجته ، وسار به نحو الدب بين صفيين من مدخنى الأفيون ، شعر فى أثناء سيره سكرة حبيفة فى كتفه ، وسمع صوتا يهمس له « بعد أن تمر فى التمت إلى حبيب وانظر إلى » . وكان يعرف هذا الصوت معرفة تامة ، فهو صوت شربوت هولمز ، وعندما التمت إليه وآه جالسا بدخى الأفيون بين مجموعة من المدمنين وقد نكروا فى ثياب رثة وهنت زربة

وهكذا بدأت الأحداث الأصلية فى التدافع إلى مسرحها ، فقد وضع واطسون هويتى فى العربة وأعطى العنوان للحدوى وطلب منه أن يذهب به إلى هناك . ثم وقف فى الظلام ينتظر شرلوك هولمز الذى خرج به وسار معه يحكى له السر فى وجوده المريب والخير فى وكر الأفيون وكان هذا السر هو اختفاء سانت كلير العاض ، أى اللع الذى تدور عيه القصة وأدى بشمل شرلوك هولمز عمله . وفى هذا الجزء من القصة تتجلى قدرة الكاتب وموهته الخاصة فى البناء البوليسى فقد كان عليه أن يقدم هذا هكل اللع متصفا كل التفصيلات التى يمكن فيها الحل .

على مدى واسع من الأحداث والصفحات ، مما يعين الكاتب على إحصاء أهمية ما يبنى عليه حل اللغز ، ولكن بشرط أن يقتصر ذكر الحقائق على مرحلة عرض اللغز في الرواية ، فلا مجال لذكر حقائق جديدة في مرحلة الحل نجيبا للعب الذي أشرنا إليه

وبدأ أحداث القصة الأصلية - قصة احتواء بفل سانت كلير - بعد هذا العرض السريع للحقائق - فقد ذهب كمادته إلى لندن ، وذكر لزوجه قبل خروجه أنه سيحضر معه لعبة المكعبات لابنها الصغير . وبعد خروجه تلقت زوجته برقية من مكتب إحدى شركات الملاحة لتسليم طردا وصل إليهم باسمها ، فذهبت بدورها إلى لندن وتسلمت الطرد ، وغادرت مكتب الشركة في الساعة الرابعة وخمسة وثلاثين دقيقة ، وفي أثناء سيرها عثا على عربة مرت في شارع «سواندام لين» سمعت صوت زوجها يهتف باسمها من نافذة في الطابق الثاني فوق وكر الأفيون ، ورأته في النافذة يلوح لها بيديه في فرح شديد ، ثم احتق من النافذة ، كأن يدا جذبه بقوة وعصف إلى الداخل ، ولكنها استطاعت أن تلاحظ قبل اختفائه أن باقة قبضه ورباط عنقه متروعتان من حول رقبة . فاندفعت إلى وكر الأفيون لتجد زوجها الذي أحست بأنه في خطر ، ولكن صاحب الوكر كان في أسفل السلم معها في لحظة من الصعود إلى الطابق الثاني . فخرجت تطلب النجدة التي جاءت في صورة دورية من رجال الشرطة يفودها أحد المفتشين . واتجهم رجال الشرطة الوكر ، وصعدوا إلى الطابق الثاني ومعهم الزوجة فلم يجدوا أثرا للزوج ، وإنما وجدوا متسولا أخرج هو الذي يسكن هذه الغرفة ، تؤكد التسول أنه رأى الزوج ، وأيده صاحب الوكر في إنكاره ، وأنهم كلاهما الزوجة بأنها إما محبونة وإما أنها كانت تحلم في أثناء سهرها ، وصدق مفتش الشرطة أقوالها ، لولا أن الزوجة رأت صندوق لعبة المكعبات التي وعد زوجها بأن يشتريها لابنها الصغير عند عودته ، فطلب هذا الاكتشاف للوقت ، إذ أدرك مفتش الشرطة أن الأمر جاد

طبق الكاتب في هذا الجزء قاعدة الإثارة التي أشرنا إليها آنفا ، والأحداث كانت تسير بحركة منتظمة المعجلة ، أو بطريقة مألوفة كما يقول هتشكوك : الزوج يذهب إلى لندن كمادته ، والزوجة تذهب أيضا إلى لندن في مهمة عادية ، ثم تسير في الشارع باحثة عن حرية تركبها مثل أي سيدة في مكانها ، وعباءة تحتل عجلة السرعة المنتظمة ، أو يلقى بالحجر في ابخرة الحادثة يصطرب سطحها ، فتدافع الأحداث غير المتوقعة مند سماع زوجها يهتف باسمها في فرح حتى اكتشاف اللعبة التي وعد بشرائها لابنها .

وقد ذكر الكاتب في أثناء سرده لهذه الأحداث المفاجئة مجموعة من الحقائق التي ستقوم بدور مهم في حل اللغز، وإن كان القارئ لن يلتصق إلى أهميتها وسط هذه الأحداث المثيرة ، فأمامنا جريمة قتل شهادتها الوحيدة هي الزوجة ، وهي لم تر الجريمة في أثناء وقوعها ، بل قبل وقوعها بنحظات ، وما رأته دليل لا مراء فيه على أن الجريمة قد وقعت فعلا ، هيبة الزوج المرمية ، وتلويعها لها بتراعيه مستجيلا ، وجذبه إلى داخل الحجرة محبة ، كل هذا يؤدي بالضرورة إلى أن اعتداء عينا قد وقع على الزوج . فإذا أصبح إليه أنه كان بلا باقة ولا رباط

عنى ، وأنه احتق عند صعود الشرطة بعد ذلك بدقائق إلى الحجرة ، تؤكد أنه راح ضحية جريمة . وقد انجبه التحقيق هذه الوجهة فعلا ، ولابد أن تفكير القارئ سيتجه أيضا هذه الوجهة ، غير متبها إلى أن الوقائع قد رويت له ، كما رويت للمحقق ، من وجهة نظر الشاهدة الوحيدة . وهنا يقدم للكاتب ، تطبيقا لعدسة أخرى من قواعد بناء الرواية البوليسية وهي الترح المتعمد بين الوقائع وتفسيرها من وجهة نظر الشهود ، فهتاف الزوج باسم الزوجة واقعة ، وبكى المرمع في صوته وجهة نظر ، والتلويع بالتراعي واقعة ، ولكن كونه يفعل هذا مستجيلا هو وجهة نظر ، واستداده عن النافذة بسرعة واقعة ، ولكن نسبة هذا إلى أن رجلا أو رجلا لا يجذبه بعف إلى الداخل هو وجهة نظر ، فقد تكون الصيغة دهشة لا فرحا ، وقد يكون التلويع بالتراعي أساسا لا طلب للنجدة ، وقد يكون الدخول إلى الحجرة بسرعة مراما لا خصوصا بفرحة نجده . وهنا يكسر سر اللعبة كما يقولون في رواية اللغز ورواية التحقيق ، فأبرز الحقيقة وأبرز الوهم في هذه الوقائع ؟ يسمى أن يكون الترح بين الحقيقة والوهم تاما ومنقما في الرواية الجيدة البناء ، ويتم هذا من طريق سلسلة من الوقائع التي تؤكد أن الوهم حقيقة ، وتبعد الدهن تماما في هذه المرحلة من الشك في صدق وجهة نظر الشاهدة ، بل يسمى أن تؤكد هذه الوقائع أن ما تروييه الشاهدة حقائق لا وجهة نظر على الإطلاق . وسوف أقدم ترجمة حرة هذه السلسلة من الوقائع المضللة . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون عقب اكتشاف لعبة المكعبات :

دأبى هذا الاكتشاف ، وما ظهر من الاضطراب الواضح على التسول الأخرج ، إلى أن يدرك المفتش أن المسألة جادة ، ففحص الحجرة بعناية شديدة ، وكانت نتيجة الفحص تشير إلى أن جريمة قد وقعت . كانت الحجرة الأمامية مؤثثة كمحجرة مريحة بسيطة ، وكانت تؤدي إلى حجرة نوم صغيرة تطل على أحد أرصفة الميناء . وكان بين الرصيف ونافذة حجرة النوم شريط ضيق من الأرض . وكان هذا الشريط عند انحصار المد جافا ولكن إذا جاء المد فإنه يمتلئ ببدء إلى ارتفاع أربعة أقدام ونصف على الأقل . وكانت النافذة مربعة ، ومصراعها يفتح بالرفع إلى أعلى . وعند فحص قاعدتها وجدت آثار دماء حديثة ، كما وجدت عدة نقط من الدم على الأرض . وعند تفشيش الحجرة الأمامية وجدت ثياب مستر نيفل سانت كلير مغطاة خلف ستار . كانت كلها هناك ماعدا معطيه . واستثناء الثياب ولعبة المكعبات لم يكن في المسكن أي أثر لمستر كلير . كان من اجل أنه قد أتى به من النافذة ، إذ لا يخرج آخر سوى الباب الذي كانت مسر سانت كلير تقف عنده مستجيلا بالشرطة . وقد قصت بقع الدماء على أي أمل في أن يكون قد تمكن من النجاة سباحة ، فعلا هي المد كان في أقصى ارتفاعه وقعت هذه المسألة .

هذه المجموعة الثالثة من الأحداث تختلف عن المجموعتين السابقتين في أنها تحتاج إلى تفسير ، ففي حين كانت المجموعة الأولى نصف الزوج وعادته ، وفي حين كانت المجموعة الثانية مخترجة بالتفسير الذي قدمته الزوجة من وجهة نظرها ، تأتي هذه المجموعة الأخيرة لتطالب الخلق والقارئ بأن يجعلها تفسيراً ، فالثياب المغطاة تؤكد أن الزوج كان في الحجرة حقا عندما رأته الزوجة ، فأين هو الآن عند التفشيش ؟ الجواب

(٥)

يمكن تلخيص بناء القصة السبعة في مجموعة من القواعد تصحح أن تتحدد أساساً لبناء رواية التحقيق ورواية السفر. وهي قواعد تمكن الكاتب كما قلنا من تصميم هيكل للرواية سابق على مرحلة الكتابة، ثم تحقق لبناء قدر من الفلسفة والصلابة، ويوفر للرواية قدراً من الإثارة والتشويق. وتتخلص هذه القواعد فيما يلي

(أ) مرحلة أولى من الأحداث العادية بالنسبة إلى شخصيات الرواية تستغرق صفحات تكفي لأجل تسلي إلى القارئ حركة الأحداث المنتظمة

(ب) تقع الجريمة فجأة بطريقة تعبر عن تسرع منتظمة في مرحلة السابقة، وتندمج الأحداث إلى قدر من الاضطراب والإثارة

(ج) تقدم في أثناء حدوث الجريمة مجموعة من الوقائع مختلطة بوحدة نظر الشهود دون أن يكون هناك ما يسهل القارئ أو يحقق في التعريق بين ما هو حقيق وما هو مجرد وجهة نظر قابلة للنقد

(د) بعد أن يسير المحقق - والقارئ معه - في الطريق الذي تحدده الوقائع السابقة لحل اللغز - يقع حادث جديد - أو يكتشف حادث قديم - يقرب القارئ - فينتصع للمحقق - والقارئ معه - أن الطريق الذي يتبعه خطأ ولن يؤدي إلى الحل الصحيح. وهنا تبدأ مرحلة السفر والبحث والتحري والمتابعة

(هـ) لا بد من وجود نقطة تحول تضيء الطريق إلى الحل الصحيح. ويسمى أن توضع هذه النقطة في موضع مناسب لمحقق أكبر قدر من التشويق والإثارة. وينبغي أن يكون هذا الموضع في مرحلة العرض لا في مرحلة الكشف.

(و) خلال كل المراحل السابقة ينبغي أن تتضمن الوقائع عناصر لحل لغز الجريمة، موزعة بطريقة لا تلتفت نظر القارئ، بحيث لا يهاجأ في النهاية بأن الحل كان منضمناً في حقيقة ظل يجهلها طوال الرواية، أو في حادثة طرأت بعد أن وصل الحل إلى طريق مسدود

(ز) ينبغي أيضاً أن يسبق المحقق القارئ خطوة واحدة فقط في القدرة على الملاحظة وفي الربط بين الحريات، بحيث يبدو الحل للقارئ في النهاية ممكناً لم يهل بينه وبين اكتشافه إلا نقص بسيط في ذكائه وقوة ملاحظته

(ح) يسمى أن يكون الحل - عندما يحل - ميب على حدث أو كذب معروفة للقارئ من قبل كما يسمى أن يكون هو تفسير بوحيد الممكن لمجموعة الأحداث التي وقعت جنباً - فلا يمكن تصور حادثه حربه - ولا يحمل أن يشترك حل حربي في هذا التفسير

وعتابة هذه القواعد في الأعمال الروائية المعترف برفعة مستواها. نجد أنها متوافرة في أفضل هذه الأعمال، وأنها تلعب دوراً أساسياً في جودة الرواية. ولعل رواية الإخوة كارامازوف مثل واضح على هذا التلاحم بين البناء البوليسي والرواية الحيدة، فإذا تتبعنا الخط الروائي فيها وجدناه تطبيقاً متقناً لهذه القواعد، ولكن هذا موضوع آخر لا يتسع له هذا المقال الذي أشعر بأنه تجاوز الخير المقدر له.

الرواية من حيث الحودة أو الرعاة بقدره الكاتب على الاحتفاظ بهذه الخطوة التي تتوقف عليها المتعة التي يشعر بها القارئ في أثناء قراءة الرواية. وقد بين هشكوكس سر هذه المتعة بقوله: «إن مقياس عبقرية المحقق إنما يوجد في حساسيته الزائدة نحو الشاد، سواء كان كلمة أو حركة أو أداة أو حدثاً، بحيث يلاحظ أن هذه الكلمة قيلت في غير موضعها من الحديث، أو أن هذه الحركة حدثت دون أن يكون ثمة داع، أو أن هذه الأداة موجودة حيث لا ينبغي أن توجد، فتظل هذه الملاحظة مخترقة في عقده. حتى تأتي النقطة التي يصلها فيها إلى مكانها الطبيعي. وهؤلاء القراء الذين يتابعون المحقق يجب أن يعرفوا كل شيء مثله، وأن توضع كل التفاصيل تحت أعينهم مثلما هي تحت عينه، ولكن نقصهم حساسيته الزائدة نحو ملاحظة الشاد وهذه هي اللعبة التي تقدم إلى القارئ، إنه يعرف - مثل المحقق - كل شيء، يمكن أن يرى أو يسمع، والتحدى لذكائه هو أن يلاحظ مثل المحقق الشيء غير الطبيعي، وأن يكون صورة مثيرة من مجموعة الصور السالبة الخفية للآثار» (٢٢)

ولما كانت قصة الرجل (الرجل ذو الشمة الملتوية) قصة قصيرة لا رواية فلا نجد فيها كثيراً من البحث والتحري والتفصيلات التي تتوافر في الرواية الطويلة. وإنما نجد نقطة شحور مباشرة بعد وصول المحقق ومصدفه إلى بيت يعمل سانت كبير، فقد دار هذا الحوار بين الزوجين

«هل تعتقد يا مستر هولمز من أمثالك أني أظن لا يزال حياً؟»
«لا يا سيدتي. بصراحة لا أظن أنه حي.»
«أظن إذن أنه ميت؟»

«نعم.»

«مات مقتولا؟»

«أنا لا أعلم بهذا. فرعاً مات مقتولا.»

«وفي أي يوم لي حظه.»

«في يوم الاثنين الذي رأيت فيه بشارع سواندام لي.»

«إذن، هل أمل في أن تكون قريباً معى فوضع لي كيف أتى تلقيت منه اليوم هذه الرسالة؟»

ونملك لاحظت كيف بدأ الكاتب من طريق الحوار القرصنة لتكون نقطة الشحور مباحة تماماً للمحقق والقارئ على السواء. ولعله فعل هذا بعرض ما أروع حجم القصة القصيرة وتكتيكها على حده من عوامل إثارة في الجزء الخاص بالبحث والتحري. ولكنه التزم القاعده التي أشر إليها الترمنا تماماً. فقد قدم نقطة التحول هذه في إطار مناعشه، ولعل وقبل مرحلة الحل. وبذلك كانت صوته يبرر الطريق أمام المحقق والقارئ في وقت واحد. فلا يهاجأ القارئ في النهاية بأن الحل كان كاملاً في حقائق لا يعرفها

رست في حاجة إلى متابعة القصة إلى الجزء الذي يقدم حل اللغز، فهذا الجزء يعتمد على مهارة الكاتب وقدرته على استعمال أدواته لنفسه أكثر مما يعتمد على تطبيق قواعد عامة في البناء

- (١) Pulp Story, Slick Story ومعنى الأول قصص السيرة في مجلات تجميع على ورق صفيح - ومعنى الثاني القصص التي تبيع بمساحة جنته وكثافتها على الاشتغال والسوقه
- (٢) روايات ومقصود مصريه من العصر الفرجوني - ترجمتها إلى العربية جوستاف لومبر - و ترجمتها إلى العربية الدكتور علي حافظ - صفحته ٢٥٦ (العدد ٦٦ من مجموعه الاثني كتب)
- (٣) عصر الاساطير تأليف بومس عيسى - ترجمة مدني نسبي صفحته ٣١٦ وما بعدها (العدد ٥٦٤ من لائف كتاب)
- (٤) The Brothers Karamazov. The Introduction by David Magarshack. p. 12.
- (٥) مذكرات لي سرر الرقي ، بدمتوفسكي ، ترجمه الدكتور سامي النوراني - صفحته ١١ - ٤٢ (أهيه النديه للتأليف والنشر)
- (٦) The Brothers Karamazov, p. 13.
- (٧) هامش - ترجمه الدكتور عبد الله القطر - مجلة المسرح الفكري - أكتفبه صفحته ٧
- (٨) المراجع السادس صفحته ٨
- (٩) المراجع السابع صفحته ٢
- (١٠) E. Fumicola. Introduction to the short Story. p. 5.
- (١١) أوضح مثل على هذا اللون من الروايات روايه حوضنا بيلون
- (١٢) هذه الفتره بين الحداثه والحديث ليسه الدراسة فقط (لا وجود هندي المصطلحين خارج هذا النطاق)
- (١٣) action ومعناه به حد نفسه لأحداث التي تؤدي إلى التحيز بمرجه دراميه هي عقده قصه - وتكشف عن صلابه - وتلك المبره على موضوعه ويقتضيه بالخير طريقه دراميه Dramatization - لا تحريه القصة هي - لا ان حريه عنه ، فتكتسح له دمه - لا حريه على غيره بل على بالغيره عليه عكسه في عدد وميزان
- (١٤) Introduction to the Short Story. p. 5.
- (١٥) Alfred Hitchcock Presents. p. 9.
- (١٦) Introduction to the short Story p. 5.
- (١٧) هامش - ترجمه الدكتور عبد الله القطر (القدمه)
- (١٨) Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Everyman's Library). p. 7
- (١٩) Introduction. p. 5
- (٢٠) The Pocket Book of Great Detectives. P. 5
- (٢١) John Morrey, The Adventures of Sherlock Holmes. 1924. p. 119.
- (٢٢) The Pocket Book of Great Detectives. p. 5.



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع تحت إشراف من الكتب الجديدة

تقدم

أحمد اليرموك
دراسة فنية
ببرق العرب
١٩٠٠

س. ب. سنو
والشركة العامة
للمطبعين
١٩٠٠

ابن رشد
تأليف كتاب العبارة
تحقيق
د. محمد قاسم
١٩٠٠

روائع
جبران خليل جبران
النبي
• رمل وزبد
• عيسى بن الإنسان
• هديقتي النبي
• أرباب الأرض
د. ثروت عكاشة
١٩٥٠

الماضي المحمدي
تأليف د. إيمان
ترجمة
د. شكري
١٩٠٠

سارترين الفلسفة والأدب
تأليف: موريس كرافتون
ترجمة: محمد عبد النعم
٧٠

مأساة الوجه الثالث
أحمد
٨٥

الموسيقى في الحضارة المصرية
تأليف: بول
ترجمة: د. أحمد
٩٧٥

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

رواية

النخيل إلى الغلة ولفوريك المستقبلي

«كل علم يمكن أن يجره لوليت الأقرباء قوة كافية بالإرادة إلى خلق إذا كانوا يؤمنون»

١٩

برلاند شو

«إن علينا ألا نطهر بالدمعة كما يحمله لنا المستطير - سيكون فقط بعضنا من الأشياء
التي علم هذا الكثيرون» وكتب هذا البعض أنها . .

ي هينجر

عصا وبهي

عصرنا هو عصر العلم الذي غزا بكشوفه ونظرياته آفاقاً ما كان يعلم أكثر العلماء لتجاوزاً وخيالاً
بارئيتها ، كما حقق - في زمن قصير من التاريخ - ما لم يحققه البشرية كلها في تاريخها كله قبل
عصر العلم والمصريين عملياً بتلك الثورة التي قادها علماء القرن السابع عشر ، بدءاً من جاليليو
وبوتن وغيرهما ، فقد قلب جاليليو من خلال مظاره المطور التصويرات القديمة عن مكان الأرض من
الكون ، وكشف بوتن عن قوانين الحركة والحادية - وهكذا نوات الكشوف العلمية ، وتطبيقها
العملية ، التي توجت بالرحلات إلى القمر ، وسفن الفضاء المنجزة إلى الكواكب الأخرى ، والثورة
الرائدة في مجال المواصلات والاتصالات بين البشر في كل بقعة من المعمورة ، وكان طبيعياً أن ينعكس
«أدب الخيال العلمي» - في الحقبة نفسها تقريباً - عن هذه الثورة العلمية ، وكان الطريف أن عاين
المالها هو الذي بدأ بالكتابة في هذا اللون من النتاج الأدبي ، فقد كتب «عالم الرياضيات الأماني
المعروف ، كبلر ، قصه باللاتينية اسمها «الحلم» ، نشرت بعد وفاته في سنة ١٦٣٤ ، أراد من خلالها أن
يسط كشوفه الخاصة في علم الفلك - فهو أول من توصل إلى الحساب الصحيح مدار الكواكب
وكان كتاب كبلر من مجامع الخيال الأدبي والمعرفة العلمية عن الفضاء ، وهذا فقد بق مصدر إلهام
لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء»^(١)

القرن - وما تزال - واحد من أكثر أنواع الأدب شعبية ، لا سيما في
مكتب إلا الرواية البوليسية

ورواية الخيال العلمي تعشق من جميع طبقاته و متحمسه
تكتشف عن جانب مجهول من الكون - أو لتصف حد البشر في
استغلال القرب أو البعد عند تكون الرواية هذا - بحسب ترتبه

وبعد الكتب الصربية حول فيزيك Jules Verne والكتاب
لأخرى ويلز H. G. Wells الرقديين احصى رواية الخيال العلمي
Science Fiction فقد كان لمراد إنتاجها وحيوية - واحتفاظها
بمفهوم السحر ، فضلاً عن حياتها مدعياً - دخل كبير في ثلاث
السبعين التي كانت كتابها حاضرة في يوم وعلى أية حال فقد
سحب رواية الخيال العلمي في العشرينات والثلاثينات من هذا

الحقيقة العلمية ، ويكون الكشف عن هذه الحقيقة هو الهدف ، وهذا جانب مثيل من إنتاج تروية العنصرية

أما الجانب الأكبر من هذا الإنتاج ، الذي يشغله الناس ، فيقسم إلى قسمين الأول منهما يدور حول مغامرات الإنسان في العوالم المجهولة ، وخاصة غزو سكان الأرض للكواكب الأخرى ، أو غزو سكان هذه الكواكب للأرض ، أو مجرد السياحة بين الكواكب ونقسم الثاني يدور حول بناء عالم مثالي Utopia ، أو عوالم مضادة للمثالية (أو مرفوضة) Anti Utopia

وقد بدأ أدب رحلات الفضاء - كما أشرفت - في القرن السابع عشر ، وما يزال يكتب فيه إلى اليوم ، فقد كتب " بعد كلير الكاتب الإنجليزي ونيم جودوين وجون ويلكنز وسيرانو دي برجرانك وجول فيرن وويلز وغيرهم كثيرون

ولقد كان الهدف ، في البداية ، هو محاولة استكشاف العالم غريب "العجيب" ، على أناس من مكشفت العلم في عصرهم ، وبالرغم من أن أحداً لم يكن يستطيع أن يجرم - في ذلك العصر - بأن على القيم حياة ، فإن هؤلاء الكتاب رجوا بتحليل شكل سكان القمر ولحصارة لتي يروها ، ويصورون ود فعل الإنسان الأرضي وراء هذه الحصارة القمرية ، وهي صور انعكس ، وخاصة عند ويلز ، مثلاً - مجموعهم مما يمكن أن تصبح إليه حصارة أهل الأرض أنفسهم فيلزم ، يقدم لنا صورة مبكرة لما يقدمه هكسلي فيما بعد في عالمه من عمليات الخلق والتشكيل في الزجافات ، وما يضعها من كسب الحياة من القيم الحقيقية - على نحو يدفع بين البشر إلى إيمان المخلوقات أو الانتحار ، فهذه إذن صورة سحرية للتخصص المتطرف من ناحية ، ولما يمكن أن يؤدي إليه العلم إن ضل الطريق من ناحية أخرى ، (١١)

هؤلاء الكتاب لم يكونوا يفصلون - في حياتهم أو أهدافهم - عن الكوكب الذي يعيشون عليه - الأرض - صحابة فيرن ، التي بعدها هم مدب لتدور في عتمة مدة ثم يتركها تعود - تعرف بقيمة أعياد الإنسان على صلاحية حياته به ، في حين يقول كافور Cavor بطل ويلز إنه لا الإنسان ذو فائدة للقمر ولا القمر للإنسان (١٢) (ويبدو أنها مقولة أثبت صحتها حتى الآن !) . هذا في حين حول السفر في الفضاء في مرحلة أخرى إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانطلاق من هذا العالم ، وتصور أبطال القصص العلمي أن في تقديمهم بكوكب واحد يوحا من السحر والتي - وأن الحادية الأرضية صارت عتبا يحاول الإنسان بحصر منه ولكن خطر الأكبر على الإنسان التي يريد الانطلاق إنما يأتي من هذه القوة المصدرة التي تعمل في داخله وتعرفه عن اتخاذ الخطوة الخامسة ، إنها قوة الخوف من البلاية التي لا تقل عن الرعة في الحرية والتخصص من قيود (١٣)

ويبدو أن تأرق هذه - لدى تصويره أدب الفضاء - إذا صحت لتسمية - كان قائما على نحو آخر في أدب "المثلث الفاصلة" بعد كانت المدن الفاصلة - مدكت توماس مور ، بوتويا ، وتوماس كامب نيل ، مدينة الشمس ، ، وفرايميس سيكون ، أطلانطس

الحديثة - صورة لأحلام البشر في دولة ناجحة ، وشعر سعداء ، يتمتعون بصحة جيدة ، ويعرفون كل شيء ، أو على الأقل يحققون درجة عالية من النعاه . وهكذا (١٤)

هذا الخير تحول إلى كابوس على يد كتاب الخيال العلمي ، فقد جعلتهم متاعبهم لتطورات العلم ، وإدمانهم التصكيري آثاره الممككة على الحياة الإنسانية . وملاحظتهم أن لتقدم المادي يقوى نموه وتطوره مراحل نحو الوعي بالتقيم الدينية والروحية والإنسانية - وأن العلم وبصفاته يحول إلى خدمة أهداف التفوق الحسي أو السبسي بتسخير كل الإمكانيات العلمية لتطوير وسائل الفتك بالبشر - ويحاضهم دربع القتال - جعلهم هذا كله يرتبون صورة عمدة عليه بشري مستقبل القريب أو البعيد

سمويل بتر Samuel Butler يهاجم في "إيروون ، Erenhon (١٨٧٢) القيم المعاصرة به ، وكان يرى أن الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها ، وأنه إذا تسمى الآلة أن تسيطر وتتحكم فإنها ستتحدي وتهدم الحضارة الإنسانية (١٥) . ولقد كان بتر يكتب - بما يبدو - وفق ذهنه مخمعه المعاصر أكثر من عالم المستقبل ، ولقد رأيت كيف انتقد ويلز فكرة التخصص المتطرف ، والنتائج الوحيدة لانحراف العلم عن سبيله السوي في خدمة البشر ، وهي الفكرة التي سبق أن طرحها في "آلة الزمن" Time Machine (١٨٩٥) ، حيث يتنقل بطلها إلى مستقبل مخيف لتطور مرتد (١٦) . وفي رواية : (١٩٨٤) لخروج أورويل George Orwell يندر الكاتب من نظم الحكم الشمولية ، التي لا تسيطر على الأمور السياسية فحسب ، بل تسيطر أيضا على فكر الأفراد بل على أمورهم العاطفية ، وبحول النظام ويستون حيث في النهاية من حالة الفرد المطالب بالخصوصية الفردية إلى حالة الرعب التام من النظام (١٧)

وهذه الشمولية الآتية هي صلبها موضوع ، عالم جديد شجاع ، Brave New World (١٩٣٢) لألدوس هكسلي A. Huxley ، فالآلات الرهية تتحكم في كل شيء في الحياة من خلق الأطفال وتشكيلهم في الأنابيب إلى توجيه كل فرد (وقد سبق تخيله) إلى وصيته (التي سبق تخيلها كذلك) في المجتمع

ولا حاجة بنا إلى الاستطراد أكثر من هذا ، من الوضح أن الأمثلة السابقة تحدد - مرة أخرى - دلت على مخرج مدى وقع فيه الإنسان ، فاعتمد العلم مصدر في سرعه مذهبة بعد الإنسان بعد من السعادة (المادية) المدهلة ، وتكب معادة كسادة الحذر التي يتم إضعافها إضعافاً جيداً ، على حد تعبير كولن ولسون (١٨) ، في حين - الإنسان إذا خير بين هذه السعادة وبين الحرية والشعور بالذات وانضم

الإنسانية ، لاختار الأخير - فالحاجة الكامنة في اللاشعور الإنساني إلى الحرية أكثر من حاجته إلى السعادة (١٩) وهذا نفس عرب ، يهرب الإنسان أو يحاول الهرب ، والجرء على هذه سدر (المضادة للمثالية) والحياة فيها مثل نصال هكسلي وأورويل ورومياني (٢٠) وكلاهما - لأن الإنسان لم يقع في يوم من الأيام ، وسعادة الخنازير ،

وسمياً تخليطياً sketchy^(١١١) ، لأنها لا تقصد لما فيها من طاقة على الصراع ، لكن لمجرد قدرتها على حمل رسالة يربح الكاتب في ٥٠ لقارئ. وكذلك الشأن في الأحداث ، فهي الكثير من التمسك والاحتراع ، والانفلات من أسر المألوف والمعقول ، ولوح أن إحدى عثرات مؤلف القصص العلمي هي أنهم يمتدحون إلى إساءة القصص بأمر شيرة لخلق انطباعات مازجة عنها ، أو مبهمة إلى مث الرعب في قلوب القراء^(١١٢) وأنسأ وأطع ميول انقصص العلمية مبنية إلى ابتعا العسمة والعراة من أجل العراة وحدها . حيث يخص بكتاب قصصهم بدروع من المصطلحات العلمية والفسة التي تصيبها بالصعوبة فصلا عن التشابه والتكرار^(١١٣)

لكل هذا فليس عرياً ألا يرضى هذا النوع من بكتابة الدوق المثقف . وأن يبدو تافها في نظر من يشدوقون لأدب الترفع . بل بـ النقد والندرسير قد أسقطوه من حسابهم بوصفه من أدنى صيقات الخيال . أو هو مرء الذي لا صائل ورءه^(١١٤) وهذا موقف عادم ولا شك . لا لأن هذه الكتب ترضى جدياً كبير من القراء في الدول المتقدمة . التي أصبح العلم بشكل جدياً كبير من حياة الأفراد باديين اليومية فيها . وأصبحت المخاوف التي يعبر عنها هي مخاوف البشر العاديين ، بل لأنها بسمي أن باملها - بدة - بمطقتي الخاص ، وفيل منها بناء فبا معقولاً تلعب من خلاله رسائلها على نحو رائع خطورة والعمق . سواء أكانت هذه الرسالة نقب في جانب العلم . أو في جانب التحذير من مخاطره ، لأن الرسائل - في الواقع - لاتأقص بيبها ، بل بيبها - بالأخرى - تكامل ونسائد لا يمكن إصفاها . ويكفيها أنها استطاعت - حتى الآن - أن تعبر عن المشاعر المشاقصة للبشرية إزاء إنجازاتها الرائعة ، وما اقترفته أديها أيضاً ، تعبيراً فيه الكثير من تصديق والعمق . وأنها فتحت آفاقاً جديدة للخيال البشري ، بيجدد فيها قواه ، ويعيد النظر إلى قصة المصير البشري من وجهة جديدة .

• • •

وكتابتها - حين يتجهون اليوم إلى ذلك اللون من النتاج الروائي - لن يجدوا في الأدب العربي إلا هذه المنيرات الأولية للعبال (التي ألزت بالرغم من هذا في أوروبا وفي نتائجها الروائي تأليفاً واسعاً لا بكرر) ، والتي مجد في عمل مثل «حي بن يقظان» لابن طفيل أو حكايات السندباد وألف ليلة .. «بعمامة» أمثلة واضحة لها . أما رواية الخيال العلمي بمعناها المعصري . التي كانت نتاج عصر العلم الحديث - كما بيت - فلم يكتب منها في الأدب العربي الحديث إلا بمادج محدودة جداً . تكاد تعد على الأصابع^(١١٥) . لهذا فإنه بوجه بالضرورة إلى التراث العربي في هذا اللون القصي . عمارولا إرساء دعائم في أدنا^(١١٦)

والكاتب العربي الذي يكرس همه برونه خيال العلمي . قد ما كان صادقاً مع همه ، ومع ظروف المجتمع الذي يعيش فيه في هذه الفترة من تاريخه . فإنه سيواجه قضية مهم من مظهر خنق عن عوم من مظهر الكاتب العربي . فالعربون . وقد حققوا في الواقع قدر كبير من التقدم المدهل الذي كانوا يحسون به . وبنى صهوت أثاره في مجتمعاتهم حصا . قد يخفى هم أن يعبروا عن وجهات نظر تدنيه وريائته

وهكذا استطاعت رواية احيال العلمي ، منذ البداية ، أن تكون معبراً عن موقف الإنسان من العلم في تطوره المدهل في العصر الحديث ، فعبرت أولاً عن روح انعامرة والحرارة والتطلع بأمل إلى المستقبل وإلى عوالم جديدة يرتاد افها الإنسان . ثم توصلت عند مرده بـ الرعة المطلقة في التحرر والانطلاق وبين حوصه العريري من الصياغ في اللاهائية ، ثم توصلت أيضاً توقهاً طويلاً وعميقاً هذه المرة . عند المارق الإنساني بين وعد العلم بالسعادة المادية المطلقة . وبين استلامه للحرية الفردية وندائية الشخصية وحلحلته للقيم الإنسانية والروحية . وبأله من مارق^١

• • •

وروة خيال العلمي تعتمد اعتماداً يكاد يكون كلياً على الخيال المبني على بعض المكشوف العلمية وهي لا تعترف . بالفتح . بأن يتأخها حياثيه (وهي ليست كذلك حق) لأن البيرة هدف عومى من هدفها . ولا يمكن حصر البيرة ان الصادقة التي أشد إنبها كتاب الخيال العلمي . بدها من البوط على سطح القمر ، وانها - إن كانت لبيرة تهم بية - بيب القيم في انصمعات الصناعة الكبرى والمتقدمة علميا

و بيه خيال بعض روة فكار أكثر من روة حبكة جيدة أو شخصيات مدروسة فهي هدف - بدة - إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حد (وهي في هذا تتسب إلى التراث الشعبي والخرافي أكثر من انتماسها إلى تراث الأدب الحاد) لتتغل به خلال هذه الإثارة إلى تصور تها عن العوالم الغريبة التي تدبر أحداثها فيها ، أو لتصل برسائلها إلى عمق الكيان العقلي والروحي للقارئ . فهذا اللون من الرواية لا يهدف إلى «تطهير» الناس - كما يقول أرسطو - بل إلى تحرير الخيال البشري ، لا بإثارة الشفقة والرعب - بتعبير أرسطو أيضاً ، بل بمحاولة إثارة الدهشة والعجب^(١١٧) . وقد يكون هذا حكا حاكباً بطبيعة الحال . شربعه أن يعتبر هذه المشاعر مشاعر إيجابية تستطيع أن تغب في وجه الماهر التي تبه إليها الكثرة من الأهال الحادة والحيدة من روايات الخيال العلمي . فلا شك أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا بكونوا يتسلوا هم أنفسهم . أو لمجرد أن يسلا قراعمهم . وإلا لكانوا كالألحين بالنار !

ولأن روة أفكار في المقام الأول ، فإن بناءها القوي بشوية كثير من «صعب» فحيكات معطتها ذات طابع صيافي سادج^(١١٨) ، ومشكلة الانتقال - مثلاً - في الزمان أو المكان ، وهي للمشكلة الأولى التي تواجه كل كتاب الخيال العلمي ، ععد فيها تصورات عاية في العراة ، واسبداحة في الموت داته . فإذا كان كبلو يتغل على جناح الحلم (وهو أكثر الخيول معقولة) ، ففجول فيرن يتغل بجماعته إلى القمر داخل قوقعة تطلق من مدفع هائل^١ وويلز الذي بذل كل ما في وسعه من معرفه في سبيل تصميم مركبة تنحصر من الحادية الأرضية في «الرجال الأول على القمر» هو همه الذي يتغل بطله في الزمان وبآلة الزمان .. وهكذا . فليس مهما كيف يتغل هؤلاء في الزمان أو المكان ، لكن المهم هو ما يحدث بعد انقلاهم . ماذا يشاهدون ؟ وما حكمهم على ما شاهدون ؟

والطبيعة البشرية في روة الخيال العلمي مسطرة تسطفا شديدة^(١١٩) فالشخصيات غير مدروسة ولا ناصجة^(١٢٠) ، وهي ترسم

بحمد المتقدم العلمي . أما نحن ، فإن العلم بالنسبة لنا هو المخرج الوحيد من
المأرق التاريخي الذي وقعنا فيه ، أو الذي وجدنا أنفسنا فيه ، ويطون
نلجأ إلى العلم في هذه الأزمات ، فلا أمل لنا في أن نمثل مكانا ما في عالم
اليوم المدمع في هتاف لتجاوز نفسه وإبحاراته . ولا يعني أن يكون لما
حدث في العرب من حذقة في القيم الإنسانية والروحية تأثيره السلبي على
اعتبارنا التام إلى جانب العلم ، فحججنا أكثر تمسكا روحيا وإنسانيا ،
كما أن التخطيط الواعي (وهو منتج علمي حاصر) للإفادة من منجزات
العلم وتطبيقاته ، بل إنتاج هذا العلم وهذه التكنولوجيا ، مع وضع ما
حدث في العرب في الاعتبار ، يمكن أن يحبس الآثار السلبية للإفادة
الواسعة غير المحدودة من العلم والتكنولوجيا . فلا يجوز - إذن - أن نطلق
نذر الخطر ونحن ساكنون في أمناكتنا . بل الأوفر أن نحار - بلا
حدود - إلى اسديب الإبحار في العلم ، وأن نحاول التخصيف من آثاره
السلبية على أنفسنا وعلى الآخرين ، حتى نشارك بإيجابية صحيحة في
صنع عالم المستقبل .

يصح في مجلده مع نشر - سيكون عملاً انتخاب في خدمة إسار المستقبل والتبريد - في رأي الدكتور - سيكون السجاء الحصين بشر من الحروب والمخاضات والأوبئة والأمراض المسببة ومن عصر الحيد التوقع حدوثه في مستقبل والتبريد سيحدث ثورة في التعليم - وسائله ونتائج - وفي كتابه الرابع ، وفي عصر الإحسان بريد ، بل نص في الفرصة المتاحة للفرد للاستمتاع بالحياة ومصراته ، ويصا فإن للتبريد سوف يحدث ثورة في مجال تشكيل العلاقات بين البشر في حصص خصوصيات - كالعلاقة بين الأب والأمة وأشباه - وبين الأخوة - وبين الروح وروحانه - الثلاثي سيتعدد بالتصورية في ثقافته عبر الزمن على من التبريد : الأطفال المبردون سوف يكونون تحت الطلب في أجهزة التبريد ، ومن هنا سيهبط حرارة تعلق الأم بولدها . والرجل .. أي رجل سيملك السباحة عبر الكون وعبر الزمن فيزوج عشرات الزوجات (؟ !) ومن هنا سيكون تعلق الزوج بزوجته عارضا ثانويا .. والإخوة قد يفترقون كل في عصر مغاير لعصر أخيه فلا تعود حينئذ لكلمة الأخوة معنى لديهم .. نفس الأسرة الواحدة ستتفكك ويتنثر أفرادها لا عبر مسافات ولكن عبر أزمنة بعيدة متزايدة .. (ص ١٣٤)

وقضية المستقبل - هي القضية التي تسيطر على ذواية بهاد شريف ، قاهر الزمن ، التي يجد موقف كل شخصية فيها لا أرتة هو الشخصية فحسب ، بل أيضا أزمته الروحية جميعا بإزاء العلم ، الذي سيؤدى بنا تقدمه إلى المستقبل ، إلى اللاهائية ، التي تفسح آفاقاً فوقاً كلما فكرنا فيها ! دون أن يذكر أن هذا العلم نفسه هو طريقنا الوحيد إلى عالم المستقبل ، عالم التقدم والرخاء الحرة

تدور الرواية حول عالم مصرى يحاول فهم الزمان بإخراج الإنسان من محال تأثيره . ويتم هذا من خلال بحوث يجربها هذا العالم ، حيث يسجح في تبريد الإنسان تبريداً كاملاً ، فيتوقف بهذا تأثير الرمز عليه . ويصبح في حالة (عدم مؤقت) يمكن قطعه ووصل ما انقطع من الاتصال بالرمز بإيقاف مؤثرات التبريد

والدكتور حلیم صبرون - وهذا هو اسم العالم المصرى - يهدف من وراء هذا لا إلى انتظار عالم المستقبل فقط ، بل إلى المشاركة في صممه . به يترفع أن تتدخل الحرب العالمية الثالثة في أى وقت حتى نهايات لقرن العشرين . وهذه الحرب ستكون المصرية القاصية للجنس البشرى كله ، التى ستدمر أكثر من ثلاثة أرباع ما يحتويه عالمنا السامع في مداره ضمن المجموعة الشمسية العتيدة .. من أنفس ومدنيات .. . ولابد من (حفظ) طليعة من الجنس البشرى ، تجدد حياة الجنس البشرى على الأرض ، وتعيد إلى الحياة وجهها الحقيقى عن طريق العلم . لهذا اختار الدكتور حلیم مجموعة متفقة من العلماء المتخصصين في فروع مختلفة من المعرفة ، معه ومع ربييته وصاحبيه وصحبه . تُروى الرواية من وجهة نظره ، ليُكبروا هذه الطليعة

وأحلام الذكور حلم صبيون لا تقف عند حد (الوصول) إلى
المستقيمين في سلام . لكنها تسع تنصل إلى المستقبل وشكله إيجابيا
فأندذكور يطلق على مستقبل اسم (عصر حلم) : لأن التبريد - الذي

وهو عصر يرى الدكتور حلیم أهله وقد تحروا نهائيا من سجن
الاضطباع والخوف والاستغلال . ويراه كامل هسي - الناصبي - «عصر
الراحة والرفاهية والمتعة والأمان . حيث لا دُل ولا حروب إلى
الأبد» .

وكمثل صورة العصر - مستقبل القاهرة المشرقة ومباني
الرجاحية الشاعقة المشاهدة تحت سحابة صناعية في لون بنفسج بقيه
عواصف الجوى وتقلباته ، ونحوها إلى عاصمة كويت ، وسيادة المدعى العربية
وانشارها على ألسنة البشر كافة ، وسيادة البشر على الكوكب
الأخرى ، والتعبير الثوري في وسائل المواصلات داخل البلاد - وفي
بها . ومع الكوكب الأخرى . وكل هذا يعكس بدوره على بشر
استقل ، صوب القدمة . والأكثر لحافة ورشاقة وشبابا وحيلا ومرورة
عصلات ودكاء . لقد انتشرت أحمر لتبريد في كل مكان فصفت
النشأ ورددت الجيوب وأطابت الأعين

هذه هي الصورة التي يتصورها الكاتب المستقل من حلال
الحلام المذكور. حلم وكامل مهي وهي صورة مبدئية - حلم
وإنشور - حلم . التي يتحتم في كامل حياة تسيه عمله ومستندة -
فانتهوم نصيق لنشر اندس لا حيمون يستقبل انعيد . - ويسيه
مصوره أيضا ولكن نقطة وحده توفيه في هذا العالم - حلم . هي هذه
الصورة النفسية التي سوفها الدكتور حلم . للعاطفة المقدسة رهرة كل
عصر وكل وجود . - نذهب . عماد توسع شامل الذي مد
من الأسرة ويصل إلى انشور والكوي حبيب . لقد كانت نقطة شادة
حقا تلك التي اعرضتني لقلب موازين عقل . وأعدت أردد في أعماق
الأي هدف يعيش كل هذه الأعوام الطوال المنحمة بانعيم لها
نقطع كل ذلك الشوط من أعمارنا ، الذي لا تدوله هاية . إدد إدد
كان الواحد منا سيمضيه في صحراء اليد وحده . بمفرده . دون رفيق
سوى ظله هو .

يطرحه الموضوع كله سيكون - ولاشك - حول قدرة الإنسان المحمد - إذا ما نجح في الوصول إلى المستقبل - على امتصاص عصر آخر والتعامل معه ، وأيضاً قبول المجتمع له ورضاه عنه . والأهم هو مدى فائدة البشرية من هذا كله .

إن الكاتب يرى أن الفائدة مؤكدة ، وأنها في صالح البشرية ومستقبلها ، لأن نجاح التبريد يعنى الوقاية من الأريكة والأمراض المستعصية والحروب وعصر الحديد القادم (بلدى يبدو كأنه يشأه ذلك لاحتياجه !) . كما أنه سيؤثر على انتميه لتعبئة التي يمكن أن تتم لتلاميذ وهم في حالة يريد لا تنصل إلى درجة عصر المصنق بمحاكاة العقل الباطن بواسطة دديب أو موجات لاسلكية معقدة وهكذا .

وليس لنا أن نرفض هذه الصورة المتعائلة بدءاً ، فإدام الكاتب يبدأ من نقطة انطلاق علمية صحيحة ، فإن كل ما يترتب عنها يحتمل أيضاً أن تصل إليه في المستقبل . المهم أن يضع العلم في اعتباره الأبعاد الإنسانية والمشكلات الاجتماعية التي تنشأ عن مثل هذا الوصف الغريب للعلاقات البشرية والاجتماعية المترتبة على علاقة الإنسان بالزمن ، حيث يصبح الإنسان هو السيد ، بعد أن ساد الزمن طويلاً ، ويميز !

و « الزمن » الذي يتصدر الرواية - منذ العنوان - يشارك في بدء الرواية ، وفي التكوين النفسي لشخصياتها ، كما يدع الرواية كلها إلى الحركة والتطور .

والرواية تبدأ من المستقبل ، لتعود بنا إلى الماضي - والزمن هنا بالنسبة إلى القارئ . فالرواية تبدأ بتقرير يقدم به باحث تاريخي سنة ٢٣٠١ الرواية - أو للذكريات والأوراق التي عثر عليها - مجموعة من الأوراق القديمة البالية - وكان بعضها على هيئة مذكريات أو يوميات شخصية - والباقي عبارة عن قصاصات متناثرة - وقد وجدت المجموعة كلها في حالة يرثى لها وقد ألهمت النيران أجزاء كبيرة من أوراقها ومن آخرها .. (ص ٧) . وقد تم العثور على هذه الأوراق في منطقة (حائل) للرصد المصري (القديم) في حيوان . ومن سياق الرواية - فيما بعد - نعرف أن هذه الأوراق هي المذكرات الشخصية للصحنى كامل - يسمى ، والمذكرات التي كان يدونها - أو يملأها - الدكتور حلم صبرون عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد . وبالطبع كان على الباحث التاريخي أن يحقق ويحذف ويضيف حتى يخرج لنا بهذه القصة .

إن البداية من المستقبل - بوصفه حقيقة - توحى إلى القارئ وتنفذه إلى العالم الذي سيدخل إليه ويتعامل معه ، عالم الحلم بمستقبل والعمل له ، كما أنها تعطي لهذه الأحلام والأفكار ما تستحقه من الاهتمام والحداثة . فربما تكون هذه الأحلام والأفكار - بحق - أسس واسعة للمستقبل للشود .

والرواية تعود بمحادثتها - كما أشرت - إلى الماضي ، إلى سنة ١٩٥١ وما قبلها ، حتى تتأى بالقارئ - فيما يبدو - عن الحدود الصيقة للزمان الحاضر . ورواية الخيال العلمي - كما هو معروف - ورواية تخريج دائماً من حدود الزمان الحاضر ، وأيضاً من حدود المكان - هنا - هي أن

ولقد هدأ الحاضر القائم ، وصنعى ..

أى عالم يراق هذا الذي ظننته ، وكيف سيكون متقدماً وهو يواعد بين الآباء والأبناء .. بين الأخوة والأخوات .. بين الزوجة ورجلها .. والفرد وأسرته .. والصديق وصديقه .. كل يذهب في زمن مغاير عن زمن الآخرين ، كل يسبح في عالم بهد ومختلف عن عالم أقاربه وزملائه ، وعلى هذا القياس فكل واحد من هؤلاء لن يعود يرى سوى نفسه ، لنفسه وحدها هي التي ستلازمه .. وحيث ، سوف يكون القانون المطلق الذي يسود هو الأنانية . فأى مجتمع هذا الذي يزدهر في ظل الأنانية وحب الذات ؟ . وأى رباط بديل سيجتمع أفرادهم ؟ ..

(ص ١٣٨ - ١٣٩)

هذه لوفة مع النفس ، ومع عالم المستقبل ، لا تنفج حبر عثرة في سبيل الحاسة الشديدة التي يديها لأبحاث الدكتور حلم وأفكاره عن عالم المستقبل . فقد تكون حساسيته تجاه العلاقات البشرية في المستقبل دبعة من أنه كان - في تلك اللفة - مرتبطاً بعلاقة عاطفية مع « ريس » ربة الدكتور حلم ، كما أن حرمانه من أبويه وفي فترة باكورة من حياته ذو تأثير على رؤيته للمستقبل واهتمامه بهذا اللون من العلاقات

مستطيع يد أن نقول إن قلق كامل على إطار العلاقات الإنسانية في المستقبل لا يحول البوتوييا - إذا صح أن نسمي هذه الشخصيات عن حياة المستقبل باليوتوييا - إلى (يوتوييا مصادرة) في الرواية . لكن الذي يعرف استلامه لمستقبل استلاماً كاملاً هو إطار العلاقات الحاضرة في (ميل) الدكتور حلم ، كما سرى .

وبناء البوتوييا - إذا صح مرة أخرى أن نسميها كذلك - في هذه الرواية ينطلق من غيال علمي صحيح ، فالتبريد أصبح اليوم حلاً ، ينطلق في البداية من ملاحظة فترات الليات الشتوى الذي تمارسه بعض أنواع الحيوانات ، التي تنخفض فيها معدلات النشاط الحيوى لأجهزة الجسم إلى أدنى مستوياتها . ويستخدم التبريد في بعض العمليات الدقيقة بالقلب أو النخ ، ويتم في درجات حرارة منخفضة Hypothermia^(٢٤) . وهناك علم يعرف باسم « علم التبريد الشديد Cryogenic » وله استخدامات وتطبيقات كثيرة في مجال العلوم الكيميائية والفيزيائية والبيولوجية .. فمن - مثلاً - نستطيع أن نحفظ بالخلايا أو الأنسجة الرقيقة حية لفترات قد تطول ، وذلك باستخدام التبريد الشديد ، بعد معاملة الخلايا بمواد خاصة ، حتى لا يتحول ماؤها إلى بلورات دقيقة من الثلج قد تلحق جزيئاتها الأساسية لتدميرها ...^(٢٥)

أكثر من هذا فإن في أمريكا جمعية شعارها « جمد الجسد وانتظر .. » ثم أخرج مرة أخرى إلى الحياة ، أنست ١٩٦٤ ، وأنه يوجد حتى الآن حوالي أربعة عشر جسداً أمريكياً محفوظاً في كسولات تحت درجة حرارة منخفضة جداً ..^(٢٦) ولا أحد يدري - بالطبع - حتى الآن نتيجة هذه العمليات ، كما لا يدري أحد أيضاً ما يمكن أن يصراً على هذا العلم من حركة وتطور وكشف . ولكن السؤال الذي

يحبس - أن يصل إليه . لكنهم - في النهاية - لا يصلون إليه إلا بشكرهم وأنحلامهم . وعن طريق هذا الفكر وهذه الأحلام نتعرف - نحن القراء - ملامح عالمهم المستقبلي .

أما إنهم لا يصلون إلى هذا العالم . فهذا واضح من الرواية وبها . إذ لم يبق مبدئ في النهاية إلا قصة صراعهم رهيب مع الزمن ، ومختلفات هذا الصراع . وليس مؤكداً أن من يذهب دلائل مؤكدة على النجاح في الوصول إلى المستقبل . مؤكداً أن أحد من شخصيات بني كانت يعمل لهذا المستقبل لم يصل إليه ، لأننا رأينا - في الرواية - مصارعهم . الواحد بعد الآخر فلم يكن لأحدهم أن يصل إلى (يوتوبيا) ، لأن أحداً منهم - أيضاً - لم ينجح نفسه خلاصة للحلم ، أو يزرع هذا الحلم في نفوس أصحابه الآخرين . فتحولوا إلى عقبات دمرته ودمرت حلمه . إن اللحظات الثلاث للزمن - الماضي والحاضر والمستقبل - تعيش متجاوزة متعاضدة في نفس الإنسان ، وتؤثر في تكوينه وسلوكه معاً ، والوصول إلى المستقبل لابد أن يكون تضحية بـماضي والحاضر ، أو - بالأحرى - تحويلاً لها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع الحياة كلها نحو المستقبل . فالزمن ليس مظهراً خارجياً بقدر ما هو كيان نفسي ، والذي يصارع الزمن ويحاول فهمه ، عليه أن يفهم آثاره أولاً داخل نفسه ودخل نفوس الآخرين . وما استطاع بشر أن يفعل هذا حتى الآن . فهل يستطيع المستقبل أن يفعل ؟ !

إن الدكتور حلمي صبرون خامس الماضي ، فكمال حسبي . الصحو ، لم يعرف عنه إلا أنه سليل إحدى الأسر الألبانية الفقيرة . وقد هاجر والده منذ أكثر من ربع قرن إلى مصر . وموتها تروى الصغير حلمي في كتف أحد الباشوات من أثرياء الإسكندرية حتى كبر وتزوج من ابنة الباشا . ثم سافر معها إلى أوروبا لاستكمال دراسة الطب التي تعنى بها . ولكن الزوجة عانت بالخارج في ظروف مريبة . وحين عاد حلمي إلى مصر ليزاول مهنة في الإسكندرية فوجئ الناس بابشاش يلحق بالإنسان في ظروف أكثر قسوة بعد أن ترك وريثاً وحيداً لكل أملاكه في الثمر ، هو حلمي صبرون . (٥٧ - ٥٨) وباع حلمي كل هذه الأملاك ليتزوج في (مبلا) الجبل بعلوان ، مع استغلال مستغله - كما يعرف بعد ذلك - في جذب المرضى من الفقراء لإجراء تجاربه عليهم .

وكانت معه في المبلا هذه . تعرف في النهاية أنها أخت زوجته بنى ماتت ، وأنه يحبها حباً شديداً ، صامتا . ثم يعرف أيضاً أن أختاً له ماتت عريفاً في الإسكندرية . وأن قرب الله بين كامل وبين هذا الأخ هو ما جعل الدكتور حلمي يأتى مكامل إلى المبلا ساعده في تسجيل حياته كما جعله أيضاً يعامله معاملة تختلف عن معاملته للآخرين .

هذا الماضي العاصم للدكتور حلمي لا يدري أكان سبباً في اهتمامه بمشكلة التبريد . أم أنه كان نتيجة لهذا الاهتمام ؟ لكن المؤكد أنه ما من لا يهجره الدكتور فيكشفه نفس . وإن كان يعيش قريباً من حلمه وبؤثر فيها ، على ما يرى في معاملته لزين - أخت زوجته . وبكامل - شبيه أخيه الأصغر العريق .

أما حاضره فكله مكرس لتجاربه العلمية على التبريد ، ولرغاه

الأغلب أنها تلجأ إلى المستقبل ، فلماذا يلجأ كاتبنا إلى الماضي ليصل من خلاله إلى المستقبل ؟ ربما لتلك الأماكن والأحداث والشخصيات التي يستطيع أن نتعرف عليها بسهولة ، والتي تقضي على الرواية كلها مسحة من الواقعية - بمعنى من معانيها - بحيث لا يشعر في الرواية بذلك الجور الغريب العجيب في روايات الخيال العلمي التي تعتمد في أحداثها - كما ذكرت - على الهروب من الزمان والمكان .

هذا يعصم بهرب الكاتب من المكان . لكن هرب فقط من مجتمع إلى حد كبير إن تقسم الأول من الرواية تدور أحداثه في مرصد مدينة حيوان ول أحد بيوتها . ثم تنتقل الأحداث بعد هذا إلى المسرح الرئيسي في (مبلا) نالمة في حصص الحبل خلف المرصد بعيداً عن حيوان . فتتحول - بالنسبة إلى الصحن الذي يروي الأحداث - إلى سجن لا يستطيع منه فكاًكاً ، مادياً أو معنوياً ، إلى النهاية .

ومما يريد الشعور بألفة عالم الرواية وعدم غرابته أن الكاتب لم يدارب حرص أي شخصية أو حدثنة تلح عرابها حد الشدود . أو تلح حد أن تكون تكويب حديلاً - تطلق خيال العلمي الذي يبع حد رسم ملامح جديدة ونفسية جديدة للبشر أو لحسن جديد منهم . إن التكرس الحسنى والصدق مأثور ومسوخ لكل شخصية من شخصيات الرواية لا توصف الحسنى للدكتور حلمي - مثلاً - قد يبدو غير مأثور . وبخاصة ملامح وجهه ورأسه . والغريب أن رأسه إلى عنقه لم تكن به شعرة واحدة نائمة ، لا حواجب ولا رموش ولا شارب بسم الله الرحمن الرحيم خط رفيع من الزغب الأبيض امتد غليظاً لها بين أذنيه . وقد يبدو هذا الوصف غير مأثور (لكنه ليس مستحيلاً على أية حال) ، لهذا يتبعه الكاتب مباشرة بقوله : « كما بدت هناك آثار حرق طفيفة حول عيه ليسرى وجزه من جبهته وأذنه بامتدادها . على أن المصلمة . وآثار الحروق .. لم تكن لتعني وسامة الرجل وتناقض قامة ... » وأيضاً ليقول الدكتور حلمي عنه إن هذا كله كان نتيجة لانحجار كمية من الممارات خلال تجربة كان يجريها بمعمله منذ عشرين عاماً ، وأن تأثير الانحجار كان قوياً على بصيلات الشعر . فلم يست الشعر في رأسه ووجهه أبداً .

وهكذا يستطيع أن نجد أمثلة كثيرة على هذا للمحى في الرواية ككل تصرف محسوب ، وكل ملمح لشخصية حلمه ماضي بصره أو أمل في المستقبل يحمله إليه ، كما سرى وشيك .

وعلى المستوى نفسه : لا يجد الكاتب يقصد قصداً إلى رسم معالم (اليوتوبيا) أو عالم المستقبل بالانطال إليه ، عبر رومان . لكن الأهم بالنسبة إليه هو أن نصحه إلى عالم (صنع المستقبل) ، إلى عالم للمعامل العلمية والتجارب : إلى فكر هؤلاء العلماء الذين يحلمون بالمستقبل ثم يحاولون - عملياً - أن يقدروا البشرية إليه ، إلى العقبات التي تقف في سبيلهم ، والقيم التي تحكمهم ، والقضايا التي يطرحونها ، مباشرة أو التي تطرح نفسها خلال مسيرتهم . إن الكاتب هنا لا يهتم بالهدف قدر اهتمامه بالطريق الذي يوصل إليه ، والعقبات المنتهزة عليه . والتضحيات التي تبذل في سبيل اجتيازها . فالمستقبل يتمدد بمساحة هذه الرواية ، ويدفع كل شخصياتها إلى الحركة . لأسباب متباينة . وكل منهم يحاول - بما

وهو يصارحه بحلله معه في إجراء تجاربه على البشر ، ويدنه بقتل أستاذ الفلك ، وينظر إليه - برغم إعجابه بتجاربه وفكره العلمى - على أنه شخص شرير - قاتل - لكن في النهاية يحاول الإحسان لنا بالتدخل معه ، بل يدافع عنه في مواجهة حسين (ندى يتحى باسم مروق) اعبره انا من العدالة

قد يكون هذا التناقض في موقف الرواية من الحكم على شخصية الدكتور حلم وليد التناقض والترويض في موقفه إزاء العلم وإعجابه الخائلة . في موقف الراوى نفسه - كامل - من الشخصية ، وهو تناقض مفهوم وله مسوغاته في شخصية كامل ، التي تعد أكثر شخصيات الرواية اكتمالا . فكامل صحن ، يحب للعلم ومحب للمغامرة ، ومماصيه وحاصره لا يقفان في سبيل حركته المستمرة في الطريق الذي يجب . لقد غارقه أهله ، ورياء أحد أقاربه ، فاطلق في الحياة وراءه مدمرته ونحوه العلمية . فهو في أول الرواية يتنقل إلى حلوان ومرصدها ليكتب بحثا عن تاريخ الفلك . وحين يرى زين - ربيبة الدكتور - ويحدث له حادث الغيرة التي كادت تدفعه في طريق المرصد ليلا ، يتدفع في البحث ليفتح له عالم الدكتور حلم العاصف ، مستينا في سبيل الوصول إليه بعصه وحياته نفسها .

وحين يدخل إلى عالم الدكتور حلم بموصه وتجربه وأفكاره تتولى عليه الدهشة ومح الاستطلاع ، والإعجاب أيضا . فيستسم له . غير أن العلاقة التي تربطه برين توقف هذا الاندفاع إلى عالم المستقبل ، إلى جانب عدم موافقة على ما يقوم به الدكتور من اتحاد البشر (حيوانات تجارب) . فهو هنا يتجاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتور حلم وفكره ، في الوقت الذي يوجهه إيمانه بالحلم وبأخريه واحترامه للإنسان إلى الطريق الآخر بعيدا عن الدكتور وعصره المستقبل . لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتعدى إعجابه بأفكار الدكتور بل إنه حين يكتب عن هذه الأفكار في حاسة شديدة . فإن وقفه عند مسألة العلاقات الإنسانية والهدف من الحياة في المستقبل بدوها ، تجعل جذوة حماسه تكاد تنطفئ . لهذا فهو يهرب مع زين ، لكن محاولة الحرب تفشل . وهي تفشل لا لأنها أصح حكوما عليها بالسجن في (فيلا) للدكتور إلى النهاية ، خشية أن يكشف أسرارها وأسرار أهلها . لكن - وهذا هو الأهم - لأنها أصبحت مغلفين في الزمن ، فلا هم يعيشون الحاضر في حرية العلاقات انشورية المسوية . ولا هم يستبدون لعالم المستقبل استسلاما كاملا ، لأن الحاضر يقف دونهما وهذا ، فالعلم الوحيد الذي يحلم به كامل في سجنه . بعد محاولة الحرب ، وفي أشد لحظات حاصره تعاسة ، يلجأ في عالم القاهرة المستقل . التي يتنقل إليها بعد استسلامه - في الحلم - للتريد . وهو حين خرج من سجنه ، وبعد قتل كل من الدكتور ومروق وأهبا ، (الفيلا) والمعمل ، لا يستطيع أن يعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى . إن ما يعنيه عن عدم المستقبل ، الذي ينتظر (خروجه) من حلف هذه الأقسام . من : فلهذا انعم . . . بعمله يرتبط به ولا يارحه ، حتى إذا ما طرق المستقبل الأبواب كان هو في انتظاره ليعتج له كما أن الحاضر لن يقبله ، لأن أهله (لا يصدقوه) ، حتى أقرب الناس إليه لا يصدقون . به عن التريد والناجين

رين التي يحيا حيا شديدا صمنا يائسا . لأنه متأكد أن حياته لا مروتها ، بل محنتها . وأنه هو نفسه لا يكافئها بالفرق الكبير في السن والشباب المروق ، وحس السيطرة القاتل في شخصيته هذا صلا عما يرتكبه من جرائم ، يحاول تسوية لنفسه وللعلم ، بإجراء التجارب العاشقة على مرضى مستشفاه . الذين يدخلون معمله أحياء ويخرجون أمواتا إن تبريراته - مما يبدو - لا تقنع أحدا . بل لا تقنع هو نفسه . فهي تعيش صراحة بداعيه ، ينمى لو يتحضر منها ، لكنه لا يملك التوقف . . . ولكن . الفهم . . . فإني لست على كل المسوء الذي تتحمله . فل كذلك الحانب الخبير في شخصيتي والذي يناقش أفعالي وبطائفي عما احسب . . . غير أنه للأسف الحانب الأضعف . وفي الحقيقة فإنك حين نبدى اعراضا على عمل من أفعالي فأعما أنت دون أن تدري تنصر جاني الضعيف هذا . . . (١١٢)

من شخصية الدكتور هي تلك الشخصية العلمية التي يعرفها في 'دب احيال العلمى' : العالم الذي يتدفع بكل قوته في علمه وتجاربته ، مسحرا في سبيل ما يهدف إليه كل ما يصادفه حتى البشر ، فيلق في النهاية مصيرا مظلما يسبح من عمله نفسه ؟ أم أنه شخصية إنسان يتفكر في نفسه وحاصره فيب نفسه كلية للمستقبل ولأحلامه وأفكاره به خطأ في صريفه كل شيء . ويؤجل حياته كلها - حتى علاقة - حبه - إلى المستقبل ، لأنه سيحدد نفسه به ؟ إن في الشخصية فجوة لم تكن لتصل بمحاولة انشغال الشخصية من العلمية ، إلى الاكتمال . بل في محاولة الكاتب إعطاء أكبر قدر من العموض يستطيعه على شخصية الدكتور حليم ، فهو يوصي بقارئه بأشك - على لسان كامل - في المعلومات القليلة التي يعرفها عن ماضي . ثم لا يعرف القارئ شيئا عن حياته خارج (عيلته) إلا أنه يعالج المرضي من الفقراء مجاناً في مستشفاه . وفي الفيلا يجد حبه الطويل وتجاربته العاصفة ، وحيواناته الوحشة ، والقتل ، ومصرحات الحادة . و (عده) الصامت لا يتكلم مع أحد ، ويتجسس على الأبواب ، وعبرها من وسائل إشاعة الموض في الرواية ، الذي يبال الدكتور بحجم الحب الأكبر منه . وهو موصى قد يكون في صانع حكمة الرواية . بكر يس - بالتأكيد - في صالح الشخصية .

وأكثر من هذا أن موقف الرواية من الشخصية - أو قل موقف الراوى . كامل - متناقض . فهو يروى لنا - قبل أن يدخل إلى عالم الدكتور - كيف قتل أستاذ الفلك عمرصد حلوان عند محاولته معرفة ما نخرى ، فضلا . وكيف حاولوا قتله هو نفسه لنفسه . ثم يرى معه كيف كان المرضي يقتلون في تجارب الدكتور ، ولا يشفع له - حتى صد كامل نفسه - أنه يختار من يجري عليهم التجارب من المرضي الذين لا أمل في شفائهم ، وحينه كامل عن الاتصال بالخارج منذ دخوله إلى عده . كل هذا بالإضافة إلى هذه الأجساد التي يعالجها كامل بأنها لعلاء حطفت في ظروف عصية وبؤدت أجسادهم . وهو يتوى أن يفعل الشيء نفسه مع كامل ورين دون أحد رأيها ، هذا إضافة إلى ماضي الذي - إذا صح ما يروى - يبق الكثير من الشك على ملاحظته . كامل - إدو - ومن خلال كل هذا - يؤكد لنا جانب الشر في شخصية الدكتور حلم ،

و أنحصاه . فكان لابد أن يخرج منه من الحاضر ، وأن يلوذ بأحلام (انتظار) المستقبل .

أما زين فقد أجبرت على العيش في عالم الصراع مع الزمن إجباراً . إنها عاشت حياتها في جو من القهر مع الدكتور ، صهرتها محدودة محدود رسمها لها لا تملك الخروج عنها . وحين تجد في حب كامل بصيص من الأمل في الحرية . تسجها الفسوة والأتايب في صندوق التبريد « أو «تأبوتها» . دون أن يدري هل ستصل إلى المستقبل . أم أصح المصير والحاضر حياتها كلها قربانا للبحث عن المستقبل ؟

ومرزوق (أو الدكتور حسين ، كما يعرف في النهاية) إسان بطارده ماضيه الإحرام ، فيستلم للدكتور ، ليتولى جلب الرضى من المستنق ، ويخلص من الجثث ، ويذود عن (العقلاء) بالإجرام منه ، ويساعد الدكتور في عمله ، ويقبل أن يجري عليه إحدى لتجارب النجاة . هل كان يأمل أن يجد في المستقبل ملائكة من الماضي والحاضر ، ثم غلبته طبيعته محاول الاستيلاء على العمل والاستحواذ على زين لنفسه ، بعد قتل الدكتور وكامل ؟ إن هذا ما يصح في النهاية ، حيث نجح في قتل الدكتور في الحقيقة . لكنه بقي على حبه معه .

إن الزمن ، في هذه الرواية هو «القاهر» المسطر الذي انتقم لنفسه من هؤلاء الذين حاولوا تشويه الحلم به وإيقاف تدفقه الأروى - الأبدى . غير أن أحدا لا يستطيع أن يجزم بأن الدكتور حليم لم يتنجح في قهر الزمن والوصول ببعض الناس إلى المستقبل ، بعد «تأجيل» حياتهم ووقف تأثير تيار الزمن عليهم . فظهر فكرة في الرواية تحمل هذا الأمل من جديد ، حيث يشير الباحث التاريخي ، المستقبل إلى علامات غمر عليها قد تكون هي الطريق «لقلعة الناجين» . غير أن هذا أيضا غير مؤكد .

وهذه الرواية - كغيرها من روايات الخيال العلمي - تنمذ الكثر من القضايا المعقدة المرتبطة بحركة العلم في الساحة الاجتماعية ، بما تنمذه هذه الحركة من قضايا دينية واجتماعية وسياسية وإنسانية . وأول هذه القضايا وأكثرها حدا ، قضية استخدام البشر في التجارب العلمية وهي قضية لم تحسم (وربما لن تحسم أبداً ، بعير المبادرات الفردية من الذين يتطوعون راضين عن إجراء هذه التجارب عليهم) . مكامل لا يوافق الدكتور حليم على ما يفعل ، ويرفض التعاون معه بسبب هذا والدكتور حليم منه يحاول التحصيف (على نفسه أولاً) باختيار بشر تحاربه ، من هؤلاء الذين يوشكون على الموت ، ولا أمل لهم ، لكن هل نحن اشككة هذا ؟ إن الإنسان هو الإنسان ، وآلامه هي آلامه التي ينبغي احترامها وتخفيفها ، لا العكس ، كما أن أحداً لا يستطيع - مهما بلغ علمه - أن يؤكد اليأس من حالة معينة في لحظة معينة - كما يقول كامل .

وفي مرحلة أخرى ، والدكتور يكشف عن أفكاره (أو أحلامه) للمستقبل ، يستوفيه كامل : - ولكن .. ألا يعتبر التبريد تدخلا سافراً في مشيئة الله ؟

وعليه الدكتور بأن الله الذي خلقنا في مقدوره أن يمجنا أولاً

محمنا الصيرة لتكشف ما نكشفه يوماً بعد يوم . والسؤال والإجابة لا يكشفاً عن معاناة جمعية للمشكلة التي طرحت - على المستوى الواقعي بشكل أكثر حدا ، وفي فترات مختلفة من التاريخ - كثير وما تزال ، وخاصة في مجتمعات حشها الديني قوى كالمجتمع المصري . هذا في حين طرحت المشكلة الأولى بشكل فعال وإيجابي كشف عن المعاناة الحقيقية لكلا الشخصيتين . والدكتور منه لا يترجح لا يقوه به . لكنه لا يحد نفسه توقفاً ، وكامل يصبر على أن يترك العقلاء وهو يجد الدكتور مستمرا في أنجائه ، وهذا كله يدفع الأحداث إلى تطورها المنطق في الرواية .

والغريب هو أن أخطر مشاكل الرواية ، وهي المشكلة التي طرحها الرواية برمتها ، لم تحس من قريب أو من بعيد ! هؤلاء الناس الذين سيبدون ليعيشوا في أزمنة مختلفة مع زمانيهم ، ومع مشكلات مختلفة ، وأناس مختلفين ، كيف سيكون شعورهم ، واستجاباتهم ؟ هل سيتوافقون مع حياتهم الجديدة ، أم أنهم سيؤثرون الانسحاب بادمين على ما فرطوا من أعمارهم ؟ ألا يكتب الدكتور حليم وأمثلة قصة أهل كهف جدد ، دون أن يدري كيف تنتهي ؟ إن الرواية - كما ذكرت - لا تنتقل بأبطالها إلى عالم المستقبل ، إلا من خلال فكر الشخصيات وأحلامها (بالعنى الحرفي للكلمة) ، وهذا لا تطرح مشكلة بلحاح . بالرغم من أنها أكثر المشاكل إلحاحاً في مثل هذه الرواية .

إن الرواية العلمية - بطابعها الكوني العام ، قد لا تتبع الخوص في الحديث عن صلة العلم بالمجتمع : مجتمع معين في زمان ومكان معين (وإن لم يفت الكاتب هذا ، ولكن بشكل معروض عن السياق العام للرواية) . لكنها مطالبة - ولا شك - بالخوض في مشكلة القيم الإنسانية ، الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، ومناقشة ما يحجم عن تغيرها المستمر في الزمان والمكان ، أو قدرتها على الثبات في مواجهة تيار الزمن المتدفق بقوة تقب كل المقاييس ، أو - وهذا هو الأهم - ما ينجم عن تصارب هذه القيم وتعاذيلها في مرحلة معينة أو في مجالات معينة من مجالات النشاط الذهني والعمل للإنسان . كما أنها مطالبة - بالقدر منه - بإيجاد صيغة مصالحة بين الطابع المعكرو الخاف لقضاياها وبين ما يتطلبه البناء المعنى للأدب ، وهو البناء الذي يحيا الإنسانية وببشرة .

ولقد نجح هاد شريف إلى حد كبير في إثارة قضاياها الخاصة ، كما وفي أيضا الصعوبات الفنية للبناء الروائي في مستواه التقليدي (وليس في هذا قدح - لأن الرواية التشيلية وقت مجانب كبير من رسالتها ، وما تزال) . فأحدثت الرواية صرابطة ، نامية من البداية إلى النهاية في تطور منطقي واضح ، على الأقل من وجهة النظر التي ارتضاها الكاتب منذ البداية ، وهي وجهة نظر الصحفي كامل هسي ، الذي تشكل مذكراته الشخصية القسمين الثاني والثالث من الرواية . وعلى الرغم من أن القسمين الأول والرابع يرويهما راو محيد - فهو يلتزم متابعة كامل في حياته في المرصد قبل الانتقال إلى (عقلاء) الجبل ، ثم يعود في النهاية لتعرف منه مصير كامل والشخصيات الأخرى . هذا لا يعرف - مثلاً - من ماضي الدكتور حليم أو من ماضي مرزوق إلا ما يعرفه كامل ، ولا يعرف شيئاً عما دار في (العقلاء) في أثناء الفترة التي أبعدها فيه

كامل ، ومن ثم لا يعرف الدواعي الكاملة التي جعلت مرروق يحاول السيطرة على انكس ومعرفة أسرار الدكتور المجهولة ، أو لماذا عجل بتعريف ريس . وهكذا . ورغم أن الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حليم نفسه فيصطر إلى مناعة التفاصيل العلمية المخافة لمكركه ، فيصيب الرواية بالجماع ، ويصيب حركتها بالحمود . كما أن وجهة النظر هذه أتاحت إعطاء بعض المعلومات لبعض الوقت ، أو معجزة بعض الأحداث ، مما يعيد عنصر التشويق الضروري للقارئ ولا شئت

والرواية مقسمة إلى أربعة أقسام . يشكل كل قسم منها حركة إلى الأمام ، في أحداث الرواية ، وكل حركة تؤدي إلى بدورها . إلى الحركة التالية . وهكذا . فاقسم الأول « على الطريق » يبدأ بحادثة عربية . وينتهي بقبول كامل الانتقال إلى مكان الدكتور لمساعدته في تسجيل عمله ، على نحو ما عرض الدكتور ، ولمعرفة ماذا يجري هناك . في حين يتناول القسم الثاني « العرويس » مذكرات كتبها كامل عما قرأه في سجلات أبحاث الدكتور ومناعته لبحوثه التي تنتهي . في هذا القسم . بسجح التجربة التي أعريت على مرروق . وفي القسم الثالث « اتفاق عذبة » ينتقل إلى عالم المستقبل في فكر الدكتور حليم . بعد أن رأينا بحوثه لصنع هذا المستقبل . ثم محاولة كامل الحرب مع زيب ، وفشلها . وسحر كامل ويعود راوي في القسم الرابع « الأبدية » ليرى لنا كيف انتهت كل شخصية إلى مصيرها ، وكيف أن « الأبحاث التاريخية » تحاول الوصول إلى « قلعة الناجين » التي وصفها كامل في مذكراته . ولذا ذكر أن الراوي يحكي لنا من عالم ٢٣٠١ .

هذا البناء المطلق لتناسك في الرواية ، لا يجد فيه أي تناقض في

الأزمة (اللهم إلا في مشهد الحلم الذي يتقل فيه كامل إلى المستقبل . والمحل إلى عالم الحلم لأمع في الرواية ، حتى إن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا في نهايته ، على نحو يشكل مغامرة ناجحة في استخدام تدخل الأزمة) . ولو قلنا للكاتب أن يستخدم هذا التدخل في رويته لاستطاع أن يحدد بعق أبعاد فكرة سيطرة الزمن . في لخصه الثلاث . على الإنسان ، ولأعطى أيضا صورة أكثر (خرافية) وتأثيراً محاولات الشخصيات . وخاصة الدكتور حليم ومرروق . فيظهر الزمن . وأنها فقد أتاحت هذا البناء للكاتب استخدام أسلوبه . المفضل فيما يبدو . في الوصف الدقيق لكل ما يقابل . وصف الطبيعة و الأشخاص والأشياء . وهو ينجح في الإيحاء بقوة بواقعية ما يصف (ويبدو أنه حبر مواقع الأحداث حرة جيدة) ، لكنه لا يشبه إلى أن تفصيله وصف نعوق . أحيانا . تدفق الحركة في الحدث الروائي . وقد نجح أحيانا في استخدام هذا الوصف الدقيق للإيحاء والتهيئة لحدث قادم . كما فعل مثلا في التمهيد لحدث العربة التي كادت تفشل كامل في صكون الليل المرعب في الليل ، وهو الحادث الذي كان البداية الحقيقية للأحداث التالية .

وهكذا يمكن القول بأن سجاد شريف استطاع في هذه الرواية أن يعبر عن حيرة الإنسان وتورده بإزاء المستقبل ، وخوفه من اللاهائية ، وفروعه من غرق العلاقات الإنسانية الطمينة . وهو الخرق الذي سيؤدي . بالضرورة . إلى فقدان القيم الروحية والاجتماعية . كما نجح . إلى حد ما . في إثارة كثير من القضايا التي تكتنف طريق العلم في اتجاهه إلى المستقبل . ولقد عبر عن كل هذا في إطار فني جيد يجعل من الرواية . حتى . عملا مملوفا إذا ذكرنا رواج الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث .

• هوامش

- (١) ي . هيجر . القصة العلمية الحديثة إلى أين ؟ الفكر للعاصر ، ج ٥٢ . طبعة ١٩٦٩ ، ص ٧٩
- (٢) السابق نفسه
- (٣) السابق نفسه
- (٤) د . إميل بطرس . دراسات في الرواية الإنجليزية ، الطبعة الثانية للكتاب ١٩٨١ ، ص ١١٢
- (٥) ي . هيجر السابق ص ٨
- (٦) نفسه
- (٧) انظر كوس وسون . القول واللامقول في الأدب الحديث ، ترجمة . أميس زكي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٩ ص ١٤٤ وما بعدها
- (٨) آيغور بهامر . موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ، ترجمة د . شوقي السكري ، دار عبد الله عبد الحافظ ص ٢٢٣
- (٩) Harry Blamires: A Short History of English Literature, Methuen and Co., London 1979, p. 439.
- (١٠) Ibid. pp. 466-7.
- (١١) كوس وسون السابق ١٤٧
- (١٢) السابق نفسه
- (١٣) كاتب روسي . كتب روايته « نحن » في أوائل العشرينيات . وعاش بعدها إلى عرسا حيث مات ١٩٣٧ . انظر كوس وسون السابق ١٤٧ - ١٤٠
- (١٤) في رايته « المدينة والنجوم » . انظر هيجر السابق ٨٠ - ٨١
- (١٥) كوس وسون السابق ١٥٣
- (١٦) هيجر : السابق ٧٧
- (١٧) كوس وسون ١٦٢
- (١٨) هيجر ص ٧٧
- (١٩) Walter Allen: The English Novel: Penguin Books, London 1976; pp. 314-15.
- (٢٠) كوس وسون ١٦١
- (٢١) السابق نفسه
- (٢٢) هيجر ٧٧
- (٢٣) لم يكتب بعد تاريخ هذا القول الرئوي في أدب العربي الحديث . وأشهر نتائجها روايات مصطفى محمود . وسجاد شريف . في حين انقصر يوسف عز الدين عيسى تقدم إنتاجه من هذا القول إلى الإبداع . ولا شئت أن تراث الدكتور أحمد زكي . في رأيي على شغل . يحتاج إلى فرامد من هذه التوجه
- (٢٤) يقول سجاد شريف على ساد بطل « فقه الزمن » . عبر عن هذا « واقع الخوف من ويزر وتمت به مرور » وكوتان دويل وبيج سو وهكسل واندرو هيد و . وغيرهم وأعش معهم في حوالهم الخاصة . لكل هذا في أنه « نعيم صورة أدب المستقبل » على مناس من عظم وغمرة وفضل الذي تمكن أن يحفظ يوم من الأيام . ذلك الأدب الذي يسره هج على جرق بعض من حياى المأهولة . في أقال مشكوة من الروى والتصورات والأحاسيس . (ص ١٢٦)
- (٢٥) د . عبد الحميد صالح . القيثو علمي ومستقبل الإنسان . عالم المعرفة ٤٨ ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢٢٥
- (٢٦) السابق نفسه
- (٢٧) السابق ٢٣٦

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|---|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ● محمد عبد المصطفى أبو بشية
• عذار من أحسن نواشدة ● محمد الفيثوري
• ذكرى بى يا حبيب ● محمد مصطفى بدوى
• أطلال ورسائل من لندن ● محمد مصطفى حمام
• ديوان حبيب ● محمد مهران السيد
• بدلا من انكسب
• الدم فى خدائى ● محمود أبو الوفا
• دووبى شعرة ● مصطفى عبد الرحمن
• ربيع
• أعينى على ● ملك عبد العزيز
• أعينى لليل
• لى قلب الأبناء
• بحر حب
• قلب المساء | <ul style="list-style-type: none"> ● أحمد عنتر مصطفى
• مأساة الوجه الثالث ● د. أحمد هيكى
• أصدقاء الناي ● مبارك المغربى
• من الوجدان ● مفرح كرم
• كبريت بومى الماشق ● كمال عمار
• أنهار المنع
• صياد الوهم ● كمال نشأت
• كلمات مهاجرة
• ماذا يقول الربيع
• أحلى أوقات العمر ● محمد إبراهيم أبو سنة
• أحراس المساء
• تأملات فى بلدان الحجريّة ● محمد الفقى حسى
• مائتة على التدريب ● محمد عبد المعطى القمشرى
• ديوان القمشرى | <ul style="list-style-type: none"> ● ميهار الديلمى
• ديوان ميهار الديلمى ● نشأت المصرى
• الترحمة بين شرائع الله ● وفاء وجدى
• ماذا تعنى العربة
• الحب فى زماننا ● يوسف بدروس
• أحريد
• من القلب ● يوسف عز الدين
• فأت الحياة ● محمد أبو دومة
• السرى أنهار الضمأ ● نصر عبد الله
• أحزان الأزمنة الأولى ● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
• أوراق عاشق ● إبراهيم شاهين
• رثاء القمر ● حميد محمود عبد الرحمن
• أرهد من من خدقة المنى ● محمد يوسف
• سب حزن وإحمال |
|---|--|--|

يَكْتَبُ الرِّوَايِي الْأَدَبِيَّةَ الْيُنِيَّةَ



سَامِيَّةُ أَسْعَدُ

مع عام ١٩٥٢ وقيام ثورة ٢٣ يوليو ، بدأ في مصر عهد جديد هو عهد الجمهورية . وبدأت معه تجربة خاضها الشعب المصري ، كما خاضتها الحكومات المصرية المتعاقبة . وقد رُحرت هذه الفترة بالأحداث التي تلاحقت أحياناً في سرعة كان يصعب معها متابعتها . وكان بعض هذه الأحداث مأساوياً حقاً . وكانت هزيمة ١٩٤٧ أعطرها بلا شك . في حين دعا البعض الآخر إلى العزة والفخار فلم يلقَ قلة السويس ، ٦ أكتوبر ، إلخ . وكان لابد من أن يعكس كل هذا عن كل المحالات ، الثقافية ، والفنية ، والأدبية على وجه الخصوص . وبعد أن كان ج . ب . سارتر يتساءل عن ماهية الأدب . في كتابه : « ما هو الأدب ؟ » . أصبح الكاتب المصري بهامة ، والروائي والمسرحي خاصة ، يتساءلون عن كيفية تحويل الأحداث التي تفاعلوا معها بلا شك إلى مادة أدبية جديدة تصب في قالب جديد أيضاً . وبعبارة أخرى ، سار البحث عن الموضوع جيداً إلى جنب مع البحث عن الشكل أحياناً ، كُتلت هذه المحاولات بالجراح ، ولم تنته إلى شكل جديد بمعنى الكلمة في أغلب الأحيان ، ولا ينبغي أن نغفل بأي حال من الأحوال الدور الذي لعبته الثقافة الأجنبية بهامة ، والإنجليزية والفرنسية خاصة ، في هذا الصدد .

ونظمت المادة التي يمكن أن يستوحىها الكاتب الروائي أو المسرحي في الواقع . على اختلاف أشكاله وأنواعه . لكن . ما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذي ألح على الكتاب على مدى قرون عدة . وقدموا عنه إجابات مختلفة ، لعل أشهرها المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي الذي أرسى قواعده الروائي الفرنسي إميل زولا . غير أن المدرسة الرمزية يمكن أن تُعرَّف أيضاً بالنسبة للواقع الذي ترفض ظله بوضوح ، وتعتبره بالرمز كما أن ب . برعوت ينقل إلى المسرح واقعاً معاصراً ، لكن من خلال الحكاية ، أو الأسطورة ، أو التاريخ . وكما تختلف رؤية الواقع باختلاف الكتاب . تختلف الطرق التي يعبرون بها عنه وتساير .

الرحمن الشرقاوي ، الأرض ، وثلاثية نجيب محفوظ ، عن صهيل المثلث لا الحصر . وعلى مستوى آخر ، اردم في تلك الفترة مسرح نجمة كاريوكا وفلاديمير حلاوة الذي كان يعتمد أساساً في مجاحه على النقد السياسي والاجتماعي المباشر ، الذي لا يخلو من المرارة والقسوة

وكيفية اتصال الواقع للعيش إلى النص الأدبي قضية أساسية ، لم ولن يعهد بها الكتاب المصريون . يقول لنا تاريخ الأدب إن الفيلسوف

وقد تميزت بواقع المصري المعاصر . كما أسلفنا . بكثرة الأحداث وتلاحقها . ومن ثم فقد تعددت الأعمال الأدبية المصرية التي يستوحى كان هذا الواقع سياسياً ، بل اقتصادياً واجتماعياً في المقام الأول . ومن ثم فقد احتل مكان الصدارة ، في حين تراجع الأدب العاطفي الرومانسي الذي يُعنى بالفرد ومشكلاته ، ولا يتطرق إلى قضايا الجماعة والقضايا التي لها صفة العمومية . إن مرة ما بعد الثورة هي التي أفرزت رواية عبد

اتخاذها التاريخ إطاراً طرغاً فحسب ، أو إيجاب القارئ على الاتحاد مع هذه الشخصية أو تلك ، في حين يجب أن يتعرف هذا القارئ ، في فترة معينة ، ومن خلال عدة شخصيات ، ما يعبر عن الفترة التي يعيش فيها هو نفسه . وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية ، وأن تربط بينها كما ترابطت في الواقع ، لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة . وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإتيان أكثر إقناعاً . ومن ثم يستطيع القارئ أن يتبين كيف تغير المصير والأدلة ، بل كيف تتناقص خلال بضعة شهور ، أو بضعة سنوات ، حسب ما إذا كان من يسوقها من هذه الفئة أو تلك وأياً كان الأمر . فلا بد من شيء من البعد بين الكاتب وما يصوره من أحداث ، لأن الأحداث التاريخية الحالية ، تجعل الكاتب يصور واقعاً جريئاً ، لافتقاره إلى البعد الزمني ، ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يصور هذه الأحداث بغير انفعال ، وقد يقلل هذا من قيمتها . كما أنه يضطر إلى إسقاط أدق التفاصيل ، والاكتفاء بالتلميح ، حتى لو أدخل تغييراً عن الأحداث أو غير أسماء الشخصيات . وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين : جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية ، وإبراز المفردات الفردية ، أو الإقلال من هذه المفردات ما أمكن ، وإظهار الحدث التاريخي فقط . بعبارة أخرى ، القضية المطروحة هي العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ ، أو العلاقة بين العام والخاص .^(١)

• • •

وه الزينى بركات ، رواية - لارواية تاريخية - كتبها جمال الغيطاني في عام ١٩٧٠ - ١٩٧١ ، أي بعد وفاة جمال عبد الناصر مباشرة . وتتناول هذه الرواية أحداثاً وقعت في عهد السلطان قنصره النوري ، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مصر في معركة مرج دابق ، واحتلال العثمانيين لها في عام ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) والحكمة أو القول المأثور الذي تقع عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب لها دلالتها : ولكل أول آخر ، ولكل بداية نهاية . أي إن مضمون الرواية يغطي حقبة زمنية محددة ، قد تكون تكراراً لحقبة مماثلة سبقها ، أو إعلاناً عن حقبة مماثلة لاحقة لها ، لكنها ، على أية حال ، تقع «الآن» ، في زمن الرواية ، بين حدين . تنطلق الأحداث من تاريخ معين : رجب ٩٢٢ هـ (أغسطس - سبتمبر ١٥١٧ م) وتتابع التوريع عن البحر لآل ١٠ ، ٨ ، ١٤ شوال ، و ١٧ ، ٧ ذي القعدة عام ٩١٢ هـ ، ثم أول محرم عام ٩١٣ هـ ، ثم رجب عام ٩١٤ هـ ، ثم ذو القعدة عام ٩٢٠ هـ ، ثم جمادى الأولى . ١٥ شعبان عام ٩٢٢ هـ مرة أخرى . وإذن فحركة الزمان في الرواية دائرية ، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها وهي إن كانت توحى بشيء فإمّا توحى بالاستمرارية والتكرار ، بالرغم من وجود هدية لرواية «الزينى بركات» ويتأكد هذا من احباب الشكلى ، حيث تبد الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي ف. جاني ، وسبى أيضاً بمقتطف من مشاهداته

وتنطى «الزينى بركات» بفترة زمنية محددة : ٩١٢ هـ - ٩٢٢ هـ لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أن الكاتب يتوقف عند سنوات بعينها ،

المرسى «مونيسكو» كتب «الرسائل الفارسية» لينتقد فيها بعضاً من عادات عصره ، لكنه اختار لذلك بلداً بعيداً وأسماء غريبة - «وزيك» و«ريكا» - تسر وراعاها يقول ما يشاء دون أن يتعرض لمساءمة وكذلك «هولتير» ، فقد نشر الحرة الأكبر من كتاباته ، الانتقادية الساحرة في خارج فرنسا ، لكي لا يتعرض لطمش السلطات هذا فضلاً عن أن كثيراً من الكتاب رأوا أعمالهم تُمنع ونصادر . لا شيء إلا أنها تصرف عن انور الخداس . كما يقال مسرحية مولير «ظرف» بُعثت عدة مرات ، وأثارت ضجة في بلاط لويس الرابع عشر والكاتب المسرحي «بومارشيه» كافع مدة طويلة إلى أن تمكن من عرض مسرحيته «رواج فيجارو» ، حيث يسخر الخدم من السادة ، ويحسبون منهم أصبحوا يتسلون بها . بل إن «ج. فلوير» ، و«ش. بودلير» من بعده . قد مثلا أمام المحكم للدفاع عن عملها «جدام بوفاري» و«رهور الشر» وفي فرنسا المحتلة في أثناء الحرب العالمية الثانية ، حث الكتاب الشعب الفرنسي على المقاومة بصياغتهم أعمالاً لا تتحدث عن الوضع الراهن مباشرة ، لأن هذا كان غير ممكن ، بل تتحدث عنه بطريقة غير مباشرة ، وذلك بالرجوع إلى الأسطورة الإغريقية . وعلى أشهر مثالين في هذا الصدد هما مسرحية «مارتير» «الدهاب» ، التي بُعثت فيها «أوريست» ليخلص المدينة من العذات ، ومسرحية جان آوى «أنيجون» ، التي أكدت مؤلفها طابعها المصري بارتداء أبطالها ملابس معاصرة . ولم يفت المتعرج الفرنسي أن يهمل من خلال رصص البطلة لحل الوسط الذي يقترحه عنها الملك كزيون ، ما أراد أن يوصله إليه الكاتب

ويتضح من هذه الأمثلة أن الكاتب لا يتمكن دائماً من قول ما يريد مباشرة ، خصوصاً إذا كان هذا القول يحسّ وضعا قائماً تحرض السلطة على ألا يُمنس . ومن ثم ينقل بالعمل الأدبي إلى زمان آخر أو مكان آخر .

ورواية التي تنتقل بنا إلى زمان آخر وتبحث شخصياته - سواء رادت الربط بين الماضي والحاضر أم لا - قد انغلقت في أوروبا شكلاً يكاد يكون كاملاً مع والتر سكوت ، وبلزات ، وأنانوف فرانس ، وف. هيجو ، الخ . ووصفت بأنها «تاريخية» . وقد تحدث عنها ج. فوكاش حديثاً نظرياً في كتابه «الرواية التاريخية»^(٢) الذي يعد مرجعاً أساسياً في هذا الموضوع . وقد انحدرت الرواية التاريخية أشكالاً متعددة ، منها ما حاول بحث حقبة تاريخية في أمانة ودقة ، ولم يجاوز هذا الإطار المحدود ، واهتم في المقام الأول بالطابع الخفي ، ومنها ما بحث التاريخ الماضي لكي يجري حصة إسقاط على الحاضر ، بغية نقد هذا الحاضر وتغييره ، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوله إلى خيال صرف . وأياً كان نوع لرواية التاريخية ، فهي مقيمة بالأحداث والشخصيات ، وهي تستقر إلى الحرية في التعامل معها . هل يمكن أن نجعل من نابليون الأول إنساناً جدياً مستكيناً ؟

لكن الكاتب الروائي يتمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتابه . وهناك فرق لا يُستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمد مادتها من التاريخ . ومن المخاطر التي تعرض لها هذه الأخيرة

البلاد : والقاهرة على وجه التحديد . والقاهرة الآن رجل معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينظر قلداً خصباً . (ص ١٦) والكل في انتظار أمر قد يأتي عد أو بعد عد . ويجرد الرحالة حائقي أيضاً أنه أصعب مرتين إلى الزبي بركات بن موسى ، متول حصة القاهرة ، وصاحب الناصب العدة ، والمثلث عن محمد الأمن والنظام . كما أن تعرف من خلاله بالزبي بركات ، الذي يصمه لـ . مركز عن حواش شخصته التي ستلعب دوراً رئيسياً في الأحداث . عن الحواريات رأيت الزبي ينزل بصره . يناقش باعة الخلوى ، والأجبان ، واليفس ، يقف طويلاً مع العلاجات بالعات الدجاج والإوز والأرانب والبط ، يسهر الأصناف بقصه ، يجزس المخالفين في المدينة . أعرف رجاء الناس عنه ، صميم له ، ... رأيت رجلاً كثيرين ... لكني لم أر مثل يرق عينيه ، لمعها ، خلال الحديث لصبقان ، حشفي فقط في سواد ليلي ، عيناه خلفتا لتتعدا في حساب البلاد لشهالية ، في علامها ، عبر صمها المطلق . لا يرى الوجه . والملاح ، إنما ينقل إلى قاع الجمجمة ، إلى خلوع الصدر ، يكشف عنها من الآمال . حقيقة الشاعر . في علامه ذكاء برقي ، بغاضه عنيه فيها رقة وطنية لدى الروح منه ، في نفس الوقت بحث الرهبة ... (ص ١١) . أما المعلومات التي يحصل عليها الرحالة ، فتشغل إليه شعده . وقد يده يستخدم كلمة « جبل » ، باستناده إلى الدس وأحاديثهم

وتحمل المقطعات تواريخ مختلفة ، تتفق والرحلات التي قام بها جانقي ، كما أنها مقسمة إلى بنود . (أ) ، (ب) ، (ج) . ويرجع المقطع الثاني إلى عام ٩١٤ هـ ، حيث قام جانقي بأولى رحلاته إلى مصر ، ويرجع المقطع الثالث إلى عام ٩٢٠ هـ ، ويشير إلى قدوم جانقي إلى مصر في عام ٩١٧ هـ ورحيله وعودته إليها بعد ثلاث سنوات ، وتعلمه لغة البلاد . أما المقطع الأخير (عام ٩٢٣ هـ) ، فيتحدث عن القاهرة بعد غزو الغنابيين البلاد بعام واحد : « لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن » . (ص ٢٣٩)

وعندما يهبط ج . الغبطاني إلى جانقي بحصة السرد ، ويحمد يتحدث بضمير المتكلم « أنا » وفيها هذا هذا ، يتحدث الراوي - الغبطاني نفسه - بصيغة العائب ، وينظر إلى الشخصيات من الخلف : « عني أنه يرصد حركتها وأفعالها ، ويعرض في أفعالها ، ويمرق السر التي تحصل بين ما تحببه وما تمنه ، بين مظهرها وسوهرها وموقف هذا الراوي يحمله حليماً بكل شيء ، لا يحس حبه شيء ، والقارئ إنما يرى كل شيء من خلاله ، لا من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها ، فهنته ، باختصار ، هي تجربة الأمور والكشف عنها

ووجود اثنين من الرواة ، أحدهما من الخارج ، والآخر من الداخل » ، يفسح المجال للمقارنة بين رؤيتين للحدث الواحد . وم يعصر الكاتب هذا التكنيك عليه وعلى الرحالة جسي ، بل جعل الشخصيات المختلفة تتفاعل مع الحدث الواحد بطرق مختلفة . بل متناقضة أحياناً . ونسوق مثلاً لذلك حادثة الفوايس ، عندما قرر الزبي إنارة الشوارع والمربوب بانفويس ، فقد قال قاضي الحمية إن « الفوايس تطرد الشياطين ، وتثير المسالك في الليل للغرباء ، وتمنع

وأحياناً صد شهور أو أيام بعيداً . فهو يتوقف طويلاً عند الأحداث التي شهدتها أعوام ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ، ثم يعبر بنا إلى عام ٩٢٢ هـ ، أي إن هناك ثغرة زمنية ، تقترب من ثمانى سنوات ، لا يقول عنها الكاتب شيئاً . إذن ، هناك تركيز على السنوات الأولى التي تنطلق منها الأحداث ، وتشامت وتتعد حلالها ، ثم فترة توقف يشير خلالها من الأحداث إلى استتباب الأمور . ظاهرياً على الأقل ، تتلاحق في إثرها لأحداث . وتأتي النهاية للأساوية التي أعلنت عنها ومهدت لها السنوات الأولى .

وأول سؤال يطرح هو بلا شك : هل التزم جمال الغبطاني بالتاريخ ؟ وإلى أي مدى ؟ والقارئ العربي بعامة ، والمصري خاصة ، لا يسعه إلا أن يرد بالإيجاب : فالزبي بركات ، الشخصية الرئيسية في الرواية ، شخصية حقيقية في تاريخ مصر ، عاشت في عهد السلطان النوري . ويعتمد الغبطاني في تصويره له على كتاب ابن ياسين « تاريخ مصر المشهور بيدائع الزهور في عجائب الدهور »^(٣) ، كما يعتمد على مؤرخين عرب آخرين . مثل المقرئ والمقرئ . في نقله للأحداث التاريخية وحياة اليومية آنذاك . إذن هذا نوحى الغبطاني الدقة التاريخية . وكان أميناً في تصوير حياة الناس في القاهرة المائيك من حيث عاداتهم وتقاليدهم ومشكلاتهم (مثل احتكار بعض السلع الضرورية كالخبز والخيار) وأفراحهم ، وإطلاق الزغاريد وإعطائه البقشيش ، وحياة المهاجرين في الأزهر ، ارتياد المساجد والمقاهي وبيوت الخطبة إلخ . وبكل الدقة لا يصاحبها الخرافات والخرود . بل تتحول إلى مادة حية ، يقدمها الكاتب في إيقاع يسر أو يبطئ وفقاً لمتطلبات الموقف . وباختصار أقول : يحس القارئ بتكلمه مصرية صرف تتحلل انص ، وتمتد آثارها إلى القاهرة اليوم

ويقدم الغبطاني بعض النصوص على أنها مقتطفات من « مشاهدات » الرحالة المبتلى لياسكونتي جانقي ، الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر ، في أثناء طوافه بالعالم . ونصوص المقطعات جزء من سجله لرحلاته وهي مجرد إطار للمعاطع السردية الأخرى المكونة للنص . واختيار رحالة « أجنبي » يمكن من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن . فجانقي بوصفه عربياً على البلاد ، يستطيع أن يرى ما طرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى ، أي إن رؤيته رؤية « من الخارج » . ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك في الأحداث ولا تمكس آثارها عليه . وهذا المشاهد « الخارجى » يقوم بدوره ذلك الراوي الذي تحدث عنه بعض النقاد أمثال ج . جيبس ، ورولان بارت ، وت . فودوروف . وهو أنه يبين الكاميرا التي تتوقف عند مشهد بعينه وتسجله ، لكن ، في اختيار « الكادر » و « الزاوية » يمثل الخاب انداق من مشاهدات جانقي ، وهو انطباعات متفرقة تعد بعيداً - ولو مقتضباً - على الأحداث .

ويرجع أول تسجيل لمشاهدات الرحالة المبتلى إلى عام ٩٢٢ هـ ، بعد الهزيمة التي وقعت حقاً وإن لم تكن قد أعلنت لأهالي القاهرة بعد . ومعنى هذا أن الرواية تبدأ من النهاية ، وتبج نكيك « الفلاش باك » . ويقول المقطع إن جواً من الانتظار والتوق يسود

مهايك الأمراء والمنس من الفجوم في الليل على الخلق الأبرياء» (ص ١٠٠). لكن قاضي القضاة قال: «سجل قاضي الحنفية سابقة خطيرة لم تحدث من قبل، خالف وأبنا... قال... لا... وهذا حدث مهول». (ص ١٠١). ورؤى الشخصيات تسير في خطوط متوازية لا يفصل الكاتب إحداها على الأخرى، وهذا ما يجعل القراءة «مفتوحة» دائماً. ويذكرنا هذا الأسلوب بالتركيب الذي يتبعه ب. برخت في مسرحياته، عندما لا يستخلص من الأحداث درساً معيناً، بل يكتس «باقتراج» خاتمة قد يقبلها المخرج أو برصها.

وعاباً ما بعد الغطائي في سرده للأحداث وحديثه عن الشخصيات إلى التقرير البحث، الخالي من التعليق. أما هذا التعليق فيستخلصه القارئ من تجاوز عناصر السرد ذاته. وهذا السرد التقريري أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته، لكن كثرة استخدام المؤلف لتعمل المضارع يضي على النص طابعاً ديناميكياً أكيداً، ويجعل منه شريطاً سبائياً تتابع مشاهدته في عرض حاضر آلي.

ويتأكد الطابع التسجيل لرواية «الزبي بركات» بإدراج الكاتب النداءات والتقاوير السرية، والقرارات السلطانية. بين فقرات النص، عدد نداءات سبعة عشر وهي لا تقتصر على بشر الخبير، بل تعلق عليه بكلمة أو جملة. والمنادي يديع الخرداكي وفقاً لوحدة نظر الحاكم أو من يتولى السلطة. وعلى سبيل المثال، يصف النداء رقم (١) الوجه إ. بن أبي الجرد بأنه «المكرم ابن المكرم»، الذي أذاق عباد الله الفقر المساكين الأولياء ألواناً شتى من الظلم. (ص ٦٤). أما الزبي بركات، فيقول النداء رقم (٢) عنه إنه «مفلة تعاليم الشريعة»، وحافظ حقوق الناس، وخادم السلطان. (ص ٧٤) هذا وتعدد النداءات لأولى بحسن الزبي الذي يحاول أن يرفع الظلم عن الناس: «كل من وقع عليه ظلم من أي كبير أو صغير.. فليتوجه إلى الزبي بركات لاسترداد ما ضاع من حقه». (ص ٨٨). لكن، سرعان ما تتقل النداءات من «سلبية إلى إيجابية»، ابتداء من النداء رقم (٦) الذي يبحث الناس عن الاشتراك في تعذيب علي بن أبي الجرد، الذي حكم عليه السلطان بالإعدام ضرباً بالأكف: «سيرقص طوال الطريق كما ترقص النساء، المهريرة، المهريرة، كلما كف...» (ص ١٢٠). وتتابع النداءات في يفاع سريع كلما رادت أهمية الأخبار التي تحملها. فعندما يتول الزبي بركات مهام منصبه، تتوالى النداءات على مدى صفحات أربع، معلنة عن شق باعة رودوا في الأسعار، أو أناس روجوا الإشاعات، أو اتصور بامعدو لعماني، وفي النهاية، يدعو النداء أهل مصر إلى الجهاد، ثم إلى الاستكينة. ومهما كان الخبير فإن النداء تنصده دائماً المارة لتعبدية: الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لكنه لا يخلو من التهديد باستنق أو العقاب الشديد. وبشرة الأخبار الإداية، أو التليزبوية، والحريفة، هي لتقبل «العصري» للنداءات المملوكية.

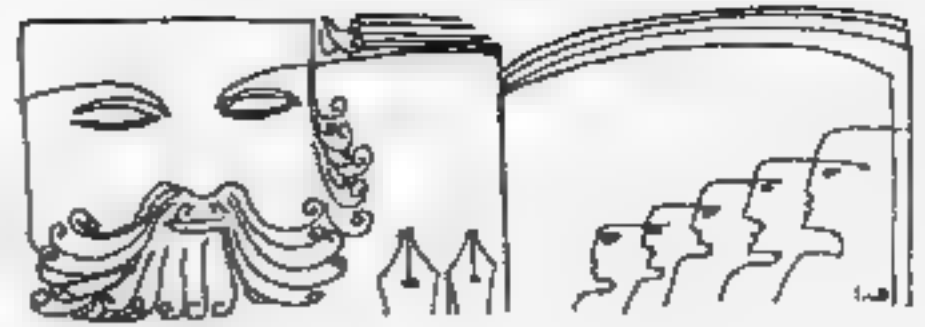
كلمة أخيرة: فإن للنداء والمنادي أهمية خاصة في عالم البصاصين: «جرت العادة... أن يتبع جميع المنادين كبار البصاصين - تُرسل إليه نصوص النداءات، طريقة شر الحادثة أو الخبر قد يتبع عبا

أمر جسام، بل إن كبار البصاصين يسه ضرورة لحسن إسادين عند نقل خبريته. أو تصنع الخزن والفتور لحظات شره، كلها عوامل تؤثر في الخلق». (ص ٥٢). ومن هه يدرك أهمية زكريا بن راضي عندما يسهي إلى علمه أن الزبي بركات يستخدم منادين لا يبعونه. ولا يحرصون ثرقاته. ولا تحو القرارات واستقارير من الآلات بقرآنية، إذ يتصدر قرار تعيين الزبي بركات هذا النص القرآني. «ولتكن لكم أمة يدعون إلى الخير، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر». كذلك تبدأ الرسالة المقدمة من زكريا بن راضي إلى مؤتمر البصاصين المجمع في القاهرة بآيات قرآنية وأحوال للرسول: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيراً أو ليصمت». (ص ١٩٢). صحيح أن هذه النصوص جزء من لغة ذلك العصر، كما كانت استسجد أمكن يجمع فيها الناس، لكن ذكرها في هذا السياق له دلالة معينة. يد بها تنصص أساساً مع هذا السياق، إذ إن من يستخدمونها لا يهتمون «بقيم الدببة»، لا في حياتهم ولا في سلوكهم. إن هذه النصوص مجرد أدوات يلجأ إليها من يتظاهرون بالتق والورع لتصليل القوم.

وقد قسم الكاتب روايته إلى ستة أجزاء - «سراقات» - يعمل بعضها عنواناً يعمل عن مضمونه. ويعمل عنوان الجزء الأول عن فترة انتقالية بين عهديين، عهد علي بن أبي الجرد وعهد الزبي بركات. ورد في عنوان الجزء الثاني كلمات تشير إلى ما سيحدث الزبي من موقف «شروق نجم الزبي بركات»، وثبات أمره، وظلوع معده، واتساع حظه... (ص ٦٣) ويبحث اسم الزبي من الجزء الثالث، الذي يذكر وقائع حبس علي بن أبي الجرد. ويبحث المناويز في الجزء من الرابع والخامس، ولا تعود إلى الظهور إلا في الجزء السادس والأخير، حيث يجد إشارة إلى مكان «قرية كوم الجارج»، حيث عاش الشيخ أبو السعود ومات. وجدير بالملاحظة أن الأجزاء الثلاثة الأولى تشغل ١٦٠ صفحة من النص، في حين تشغل الأجزاء الثلاثة الأخرى ثمانين صفحة فقط. ويحتمل أن يكون الخبير للمادى مقابلاً للتركيز الزمي على السنوات الأولى من تولي الزبي بركات - كما أسلفنا -، وأن يكون خبير الجزء من الرابع والخامس من المناويز علامة على السنوات الخاف التي استقطبها لكاتب لخلوها من الأحداث الجديدة.

ويتكون كل جزء من عدد من الفقرات، أهمها تلك الفقرات السردية التي تحمل اسم شخصية من الشخصيات. ويحتل مكان الصدارة معبد المحبي، بيه زكريا بن راضي. ويسبق فقرتين فقط اسم عمرو بن العلوي. وليست هه فقرت يسميها اسم الزبي بركات، إلا في القليل النادر. وإلى جانب أسماء الشخصيات، يُذكر اسم مكان بعينه. مثل كوم الجارج، فن فقرات عدة من السرد وتراجع اسم الزبي، في الوقت الذي يبرز فيه اسم القرية التي يسكنها الشيخ أبو السعود، يشير إلى العلاقة الواضحة بين الطرفين. في النص لا يتوقف الحديث عن الزبي بركات. والقرية - واسمها كدية عن الشيخ الزاهد الناسك - تلعب دوراً محورياً في حياة الزبي، مادام الشيخ، ساكناً، هو الذي يعمل قرار تعيين الزبي سائياً. إنه الوحيد الذي يستطيع أن يقنعه بقبول السلطة، وهو أيضاً الذي يتدخل في النهاية لإنقاذ المسلمين منه.

إلا في أمرين : إقناع الزينى بقبول المنصب ، وتأديبه . « يا كلب .. لماذا تظلم للمسلمين ؟ لماذا تهيب أموالهم ، وتقول كلاماً تنسبه إلى ؟ » (ص ٢١١)



والشخصيات كلها من الرجال - الشخصيات النسائية ثانوية ، تختل بمجرد انتهائها من الدور الذي رسم لها - الذين يتمنون إلى ثلاثة أجيال الشيخ أبو السعود . وهو أشبه بشخصية أسطورية لا عمر لها والثاني الناصح : الزينى بركات وزكريا بن راضى ، والثالث الشاب : سعيد وعمرو - ما علكه كل مجموعة منهم . فهو على التوالي التحريه الواسع ، ويوقوف على أسرار الكون ، السلطة ، والعلم . وكما يتفق سعيد وعمرو في السر ويطلب العلم . يتفقان أيضاً في حب شخصية سائبة لأول يعشق « سماح » ابنة الشيخ ربحان ، والثاني يظل أسيراً لحبه لأمة لكن كلا منهما يفقد محبوبته . وفقدانه إياها بمهد لتفقدانه الحياة ذاتها ولا يعمر الأخير الشخصية الخيالية : الشعب المصرى بأسره .

وهذه شخصيات لا نختصر إلى العمق السيكولوجى ، لكن تعميقها يركز على الجانب الذى يرى الحدث ويحلله . ولقد حرص الكاتب على تأكيد العلاقة بين مختلف الشخصيات ، ولعل أفضل مبرر دراسى هو « غلط الأفعال » لدى وصمه جريئاً ^(١١) « الشئ المطلوب » هو السلطة بالنسبة للزينى بركات ، إنه يطلبها لنفسه ، في حين يطلبها شيخ أبو السعود إياه من أجل الشعب المصرى ، وبعاونه في هذا زكريا بن راضى وعميله عمرو ، بل الشعب المصرى كله . في حين يقف سعيد الجهيى والشيخ منه موقف معارضين ، عندما تقترب النهاية معط . أما زكريا ، فيملك السلطة ، التى يجدها ظاهرياً لخدمة السلطان ، في حين كانت لخدم في الواقع أغراضه الشخصية ورجته في الاحتفاظ بمنصبه ، ويساعده على ذلك جيش البصاحين المشين في كل مكان ، يتقدمهم مقدم البصاحين الذى يجند بدوره عمرو بن العدوى ، وللمعارض هنا هو الناس جميعاً ، الذين يحشونه ولا يحبونه ، لكنها معارضة كامنة لا تظهر إلا قرب النهاية . إذن ، يتمم الزينى وزكريا في طلب السلطة أو الرعية في الاحتفاظ بها ، كما أنها يتفان المساعدة على نطاق واسع ، في حين يقوم بدور المعارض فرد أو اثنان ، أو جماعة لا تعصب عن نفسها . ومن ثم كان الصراع بين الزينى وزكريا ، ذلك الصراع الذى ينتهى بانتصار الزينى بالخدعة والإيهام

أما سعيد الجهيى . فيطلب « سماح » التى يحبها لنفسه ، يريد أن يتزوجها وهى نفسها تساعده على ذلك ، لكن الأب يعارض هذا الحب ويزوجها شخصاً آخر وعلى مستوى آخر ، يرصد زكريا راضى في تجنيد سعيد لحساب دولة البصاحين ، لكن معارضة سعيد للمكرة تجعل زكريا يرعب في تقديره لسموت ، يساعده في ذلك عمرو بن العدوى وموقفه من الزينى موقف متميز ، فهو الوحيد - إلى جانب الشيخ أبى السعود - الذى يتفعل ، كل تقدمت الرواية ، من مساندة الزينى إلى مناصته وصحبه « امر » ^(١٢) والشيخ أبو السعود يقف من كل هذا موقف المصريح ،

وحديث بالذكر أنه لم يكن هناك من يعارض الزينى إلا ثلاثة المرأة المبهولة التى تصرخ في وجهه وهو سائر في حوكه ، بعد توليه منصب الحبة مباشرة : « يا نعم يا بن اللثيمة ! » وسعيد الذى يتهمة بالكلب بصوت عال في نهاية الرواية ، والشيخ أبو السعود الذى يسبه ويطلب من درويشه صبره بالتمال . لكن التوقيت يلعب في هذا الصدد دوراً حاسماً . فصرخة المرأة تضج في العشاء ، لأنه ما من أحد كان يعرف الزينى بعد ، ووعى كل من سعيد والشيخ أبى السعود بحقيقة الزينى بأن متأخراً ، بعد فوات الأوان ، بعد أن يكون أمر الزينى قد استعمل وأصبحت المريعة وشيكة . وقبل أن تنهى من الحديث عن الشخصيات ، تشير إلى بناء حال البطون بروايته بناء محكم . وربطه الموقف بين العام والخاص ، بين مشكلة الفرد ومشكلات الجماعة . فحسب سعيد لسماح ، وعليم مقاومته لزوجها من آخر ، أو بالأحرى اغتصاب رجل آخر لها ، يمثل صورة مصغرة من موقف كل من الشعب المصرى الذى يجب بلاده بلا شك ، لكنه يظل متصباً إلى أن تحمل الكارثة وتحدث المريعة ، ونظاً أقدام الغزاة أرضها المقدسة . والشيخ أبو السعود حبه كان يمثل سلطة روحية يلتفت الناس حوله ، وكان يمسك في الواقع برمام الأمور أكثر من السلطان نفسه ، لكن حياة الرهد ولست تجمعها يقف موقف المتفرج إلى أن تضيع البلاد .

يقول جمال الغيطاني : « منذ فترة بعيدة ، شرعت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تعتمد عناصرها من التراث العربى ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك ، اهتمامى المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ . وشأنى في منطقة القاهرة المقدسة المزدهمة بالأسبنة والمساجد والبيوت » ^(١٣) ولقد وفق حقاً إلى خلق هذا الشكل الفنى المبتكر عندما كتب « الزينى بركات » وجعل التاريخ مادتها ، وحرف كيف يرتد بين الماضى والحاضر . فنحن نتشاهد معه كيف يصنع التاريخ في عهد السلطان العورى ، الشعب المصرى يرضى بحاكم لا يعرف أصله ولا أصله ، بل يهمل له ويصنف . والحاكم يقدم الوعود في شكل برنامج عمل أو عقد اجتماعى عند توليه السلطة ، لكنه لا يلتزم به ، بل على عكس ذلك ، يستغل أسوأ استغلال . لقد وعد باستخراج أموال المسلمين من الأمراء ، وها هو ذا يستخرج الأموال من المسلمين أنفسهم ، لحساب السلطان ، على حد قوله . ومع هذا ، فهم راضون طائعون ، وموقفهم السلبى هذا نتيجة حتمية للخوف الذى أصبح جزءاً لا يتجزأ من شخصيتهم ، نتيجة لسلط زكريا بن راضى على كل صغيرة وكبيرة في حياتهم العامة والخاصة ، وبث آذان صائته في كل شبر من البلاد . لذا ، فقد الناس تقمير بأهملهم ، وأصبحوا عاجزين ، متفرجين ، غير قادرين على الفعل والمشاركة في صنع التاريخ ، تاريخ حياتهم الخاصة ، وسجاة بلادهم لكن ، هل الامتكانة هى السبيل الوحيد ؟ لا ! لكن زكريا بن راضى المكروه ، الذى ينصب كل جهده في جعل المصالح « محبوباً من الناس » ، يشهر في وجه من لا يسير مع القطيع سلاح السجن التعسفى

والتعذيب : تعذيب الروح وتعذيب الجسد في أشنع صورهما : « زكريا يحبس خلق الله ، زكريا لديه سجن تحت يته . ترى كم من الأرواح أُرهِق ؟ أي الطرق سلك في تعذيب أجساد خلقها الله ؟ كل من أمسكهم زكريا مساكين ، أرواحهم بريئة ، لم يخن ذنباً ، لم يتأمر أصحابها ، لم يسرق بعضهم ، لم يقل سباً في طريق عام ضد أمير أو كبير . » (ص ٢٢) وفيما يلي مثال لمشاهد التعذيب التي تترعر بها الرواية : « زكريا لا يلقى المهاديس هنا ، يلقى في الطرف الآخر البيت - يحيى مبروك - يفتك قيود المخبوس المطلوب - يعصب عييه بمخدلات - يذبحه بحربة قصيرة في ضلوعه . في النهاية يقف أمام زكريا - يلقى السكون بلا عذش فيتزايد رعب السجن ، لا يدري من أين تجيئه الضربة ، وبعد لحظات تطول أو تقصر - يجد زكريا فجأة يده - يلمس كتف السجن ، غالباً ما يلمسها برفق ، على مهل - يتألم . كثيرون لم يهتموا بالمحاكمة والمحاكمة الخفية ، اللبنة كبطل الأفي ، يسقطون مشياً عليهم ، ترفع العصبة عن العين في البداية تترقق ابتسامة هادئة كنار قرب انطفائها ، يمضي وقت ، ترتفع صرخات زعيق وآلام ... » (ص ٢٩) . هكذا تحولت مصر كلها إلى سجن كبير وتنتهي حياة سعيد ، الثمرد الذي يرجع صوته ويقول للزبي « كذاب » في النهاية مأسوية

لتاريخ يُصبح أيضاً أمام أعيننا ، نحن القراء في زمن عصر المائيات . وبين ثنايا جبال البطاني ، من خلال ثمرة الوثائق ، أن هزيمة مصر وحلها في عام ١٩٢٢ هـ كانت حصة مطوية ، بل حتمية ، لموقف معين من التاريخ : الخضوع للحدث ، مها كانت خطورته ، والسبية ، والحرف العدواني ، الخارجي ، واقف على الأبواب ، لكن لا يحصر لا يتسلل فيه بقدر ، يتسلل في العدو الداخل ، الحكام والمحكومين سواء ، سواء ، الدين يتجهون له فرصة الانقراض على البلاد بعبارة أخرى ، الحدث التاريخي نتيجة طبيعية ، أو إرهاب لسياق سياسي واقتصادي واجتماعي - وأحياناً ديني - معين . هذا المؤثر نهى « الزبي بركات » ، مصورة المائيات وهم يعيشون ضاداً في البلاد والعلاقة بين ماضي المائيات وحاضر مصر وهزيمتها في عام ١٩٦٧ واضحة جلية . ومن خلالها يتأكد أن التاريخ بعيد عنه ، وإن اختلعت الأسباب والمخوف لكن ما يبرر ، ويحلل المقام الأول في « الزبي بركات » ، إلى جانب درس التاريخ الذي يستخلص منها ماشره . هو الحجاب الإنساني الذي يكسبها بعداً عالمياً أكيداً إذ تتحدث الرواية عن مأساة الإنسان المجهول المعلوب على أمره ، للهان في روحه وجسده ، ندى تتحكم فيه ، وفي حياته ، وقوت يومه ، قوى الظلم والطغيان ، الإنسان الذي يتعرض للقمع ، ويقتل حتى إنسانيته ، في أي زمان ومكان . إنها لا تروى مأساة مصر ، وإن كانت توغل في « المحلبة » بل تروى مأساة كثير من بلدان العالم الثالث اليوم ، حيث اتخذ المراه المثاليون وجوها أخرى ، ربما كانت أكثر ضراوة وقسوة « في الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مريطين من أصنافهم بسلاسل حديدية يندو أنهم متجهون إلى سجن من السجون ... حتى طبل بعيد ، ربما ينادر الفلاحون عالمنا بعد قليل - مشيت قريبهم ، عيوسهم رالعة ، يتسعون لو احتوا كل ما عرهم . نفس ما رأيت في طجة ،

طابور رجال يعبرون أسوار المدينة البيضاء ، مشدودين إلى بعضهم البعض برباط الملائكة الأبدية ، في العيون نفس النظرة . هذا الرجل المسوق إلى الإعدام في تلك الجزيرة الصغيرة باعبط الهدى يرجو من الناس إعادة النظر في أمره ... البيان تقولان نفس المعنى : أن يعلم الإنسان أنه بعد خطوات ، بعد مسافة زمنية معينة ، لن يفتح عييه أبداً . » (ص ١٤ - ١٥)

...

وفي عام ١٩٧١ أيضاً ، كتب نجيب محفوظ رواية « الكرنك » ، وظهرت طبعها الأولى في عام ١٩٧٤ أي به كتب تقريباً في نفس الفترة التي كتب فيها البطاني روايته . واجتمع بين الكاتبين هنا يقصد به تأثيرها بأحداث تاريخية واحدة ، عبر كل منها عنها بطريقة الخاصة . ومن المؤكد ، لأول وهلة ، أن هناك تشابهاً بين العمليتين في بعض النقاط ، واختلافاً بينها في نقاط أخرى .

من حيث البناء الخارجي ، نجد أن نجيب محفوظ قسم روايته إلى أربعة أجزاء ، يحمل كل منها اسم شخصية رئيسية : قرفلة ، إسماعيل الشيخ ، زينب دياب ، خالد صفوان ، وهكذا مع البطاني في مرات السرد . ويرجع هذا التقسيم إلى بناء « الكرنك » على طريقة الريبورتاج أو التحقيق الصحفي كما نلاحظ رويماً يربط بين الأجزاء المختلفة المكونة للرواية ، بإجرائه أحداثاً شبه صحفية مع الشخصيات . لكن هذا الراوي يختلف عن نظيره في « الزبي بركات » ، فهو يتحدث بصيغة المتكلم « أنا » ، ويقدم رؤية ذاتية للأحداث ، وتتاح له فرصة الوقوف على أسرار الشخصيات بالصدفة التي تتوثق بينه وبين رود مضى « الكرنك » ، فهو يقول عن زينب دياب ، قبل أن تفنى إليه بأدق أسرارها ، تلك الأسرار التي لا يعرفها حتى من كانت تحبه ، إسماعيل الشيخ : « لعل استشفافها لأعجالي بها ، يبرزتها القطة : هو ما مكن لصدقتها أن تتوغل وأن تتأهلي إلى ذروة الظلمة . » (ص ٨٠) . وبالرغم من أن هذا الراوي مجهول الهوية ، فإننا نعرف على الأقل أنه رجل متوسط العمر ، يثق فيه الناس ، ويعرف كيف يكسب صداقتهم ، فضلاً عن أن له موقفاً معيناً من الثورة ، والحريية ، والتجسس على الناس ، والزج بهم في السجون بدون وجه حق

وتتمثل العناصر المكونة للنص في فقرات سردية لا تخلو من الانطاعات الذاتية والتعليقات بمختلف أنواعها (جبال قرفلة ، يومير ، الثورة ، الخ ...) ، وحوار يحريه الراوي مع الشخصيات ، تقدم من خلاله رؤيتها الذاتية للأحداث أو تنقل أحداثاً كانت طرفاً فيها ، وأحداثاً يسمعها الراوي ويسجلها في روايته

وفي حين يتحدث ج . البطاني عن الماضي ، يتحدث نجيب محفوظ عن الحاضر . ولأن هذا الحاضر زمن فساد ، ورشو ، واحتلاسات ، ومهم من يأخذ بالضرورة العيش لتقصير الحكومة في حقهم ، ومهم الطامعون ، ومهم من يأخذ اقتداء بالآخرين ، وبين هؤلاء وأولئك نحن الشبان المساكين . » (ص ١٣) ولأنه ومن القمع ، والاعتقال التعسفي ، والحريية ، فإن الراوي يرفضه ، ولا

يذكره إلا منعلاً ، فهو يقول ، على سبيل المثال : «عجبت لحال
وملى به يشر بانحاء إنساني عظيم ، لكن ما بال الإنسان فيه قد
تضاءل وهافت حتى صار في ثقافة بعوضة ؟ ما باله يحضى بلا حقوق ،
ولا كرامة ، ولا حماية ؟ ما باله يهكك الحين ، والتفاق ، والحواء ؟ »
(ص ٣٠) ونتيجة للإغراض في الرؤية الذاتية ، تصح القراءة
«مغلقة» ، لا تختمل إلا تفسيراً واحداً

ويمثل التاريخ هـ في ثورة ٢٣ يوليو وموقف أناسها المؤمنين بها
مها - «عند أكرسهم يبدأ التاريخ بالثورة مختلفاً وراءه جاهلية مرفوعة
غامضة ، إسم أبداً الحقيقين وقد تدهمهم أصوات معارضة
توحى بيسارية منظرية أو إخوانية حلوة هامة ، لكنها لا تلبث أن تضع
في المظهر الشامل » (ص ١١) - خاصة بعد خوضهم تجربة الاعتقال
وهنا ، يبرز الوجه المعاصر لذكرا بن راضي ، وجه خالد صفوان - هل
هو محقق ، هل هو مدير سجن ؟ - الذي يمثل «قوة غلظت كل شيء ولا
تحل عنها مخافة» . (ص ٦٨) . فهو يعتقل الشباب الثلاثة - حلمي
حمادة ، وإسماعيل الشيخ ، وريث دياب - ثلاث مرات ، مثلاً يُعتقل
سعيد الخهبي ، وهو في مثل سبهم ، ويخصمهم لتجربة واحدة :
لاعتقال التمس ، مرة بتهمة انتماء اثنين منهم إلى جماعة الإخوان
المسلمين - به يشبه في إسماعيل لأنه أعطى قرشاً لبناء جامع - ومرة
بتهمة انشيوحية ، ثم يصرح بهم ، لكن بعد أن يكون السجن قد ترك
فيهم آثاراً لا تمحى . فهو يقتل حلمي حمادة ، وينتهي بإسماعيل الشيخ
وريت دياب إلى الصياح واليأس (تفقد زينب تترهما ، وطعم الحب ،
بل تتحول إلى ما يشبه البلاء ، ويهقد إسماعيل إحساسه بأديتة ، وتفته
بمعسه ، ويتحول الاثنان إلى «مرشدين») . وتبلغ زينب عن صديقهم
حلمي حمادة ، وتقتله محاراً ، وتخلص كل هذا بقولها : «كنا بشرباًنا
أقرباء لا حد لقوتنا ، أما بعد الاعتقال فقد اضطرب شعورنا بالقوة ،
وفقدنا الكثير من شجاعتنا ، وثقتنا في أنفسنا وفي الأيام ، واكتشفنا
وجوه قوة محيطة تعمل في استغلال كل من القانون والقيم الإنسانية ... »
(ص ٨٤ - ٨٥)

هكذا يُطلق سراحهم ، بعد أن تكون حماة الشباب ورائه
وآمانه قد زالت ، مختلفين وراءهم الحسرة ، و «الضرف» ، في عوس
حزبت إلى الأبد .

ويجمل نجيب محفوظ من هذه التجربة نقطة تحول جذرية في مصير
شخصياته الثابتة ، فهي تنهى إلى الموت ، حقيقياً كان أم مجازياً ، وإذا
يذكر الأسباب التي تُرتكب من أجلها هذه الجرائم ضد أبناء الثورة ،
يعيد نجيب محفوظ النظر في الثورة ذاتها ، فهي التي أوجدت - «ومن
القوى الموهولة ، وجواميس الهواء ، وأشباح النهار» . (ص ٢٣)
أرادت أم لم ترد ، وهذه القوى هي التي تمتد كرامة الإنسان بحجة حماية
ثورة والنداء بها :

- لا تحقيق ولا دفاع

- لا يوجد قانون أصلاً

- يقولون إننا نحيش ثورة يستوجب مسارها تلك الامتشاءات ، وأنه
لا بد من التضحية بالحياة

- والقانون ولو إلى حين .
- ولكن مضي على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد ، فإن لها أن تستقر
على نظام ثابت . (ص ٢٠)

هذه التجربة الفردية والحولية ما دامت تحس بعض الأفراد فقط
فلها تنهى بالإخفاق ، سواء على المستوى السياسي أم على المستوى
العاظمي : تفقد قرينة من غيب ، ويضيع الحب الطاهر الذي كان يربط
بين زينب وإسماعيل ، مثلاً ضاع حب سعيد الخهبي لمباح والمساءة -
فيما يتعلق بكل هؤلاء هي أنهم في شرح الشباب ومقتل العمر ، فضلاً
عن أنهم يمثلون الجيل الذي تضع فيه الأمم آمالها

ويربط الكاتب هذه القصة الخاصة بثلاثة من الشباب ، بالقصة
الوطنية التي شغل بها الشعب المصري كله آنذاك : هزيمة ٥ يونيو (ضاح
الشباب ، وضاعت أعلامه ، وضاعت الأرض) . ويدير الكاتب -
الراوي حواراً حول أصداء هذا الحدث الحائل : كيف وقع ؟ هل عاش
الناس في أكتوية ؟ من المسئول ؟ ما الحل ؟ وكما يلي الشعب المصري
«مطرباً» في عهد السلطان العوري على نحو ما رأينا ، حتى دخل
العنانيون البلاد ، يحاول الشعب المصري في «الكركك» أن يفهم ،
ولكن بعد طرات الأوان ، وبالرغم من اختلاف السياق التاريخي
للروايتين ، تلمس أن السبب الذي أدى إلى هزيمة الشعب المصري في
الماضي والحاضر واحد : الخوف ، والسلبية التي تنتج عنه .
وتنتهى «الكركك» بكرة تفاؤل وأمل ، أمل في أيام أفضل ،
بالرغم من قسوة المزيمة ومرارتها .

وأخيراً ، مها كانت الاختلافات بين «الزيب بركات»
و«الكركك» ، فإن هاتين الروايتين شاهد أمين على فترة لا تنسى من
تاريخ الشعب المصري ، شاهد يثبت ويؤكد أن الكاتب كان وسيظل
صدي عصره وصميم الأمة الحية .

• هوامش

(١) انظر G. Lukács: «La Roman Historique», Paris, Payot, 1972.

(٢) نصوص الكاتب المسرحي أنور تادوموف هذه القصايا عندما أراد أن يُدخل التاريخ في
مسرحياته انظر .

Samia Assad Chahine «Regards sur le Théâtre d' A. Adamov», Paris,
Nisat, 1981

(٣) ابن ياسين ، للطبعة الاميرية ببولاق ، القاهرة ، ١٨٩٤

(٤) انظر A. J. Greimas «Sémiotique Structurale», Paris, Larousse, 1966.

(٥) يقول د. وصوى حانور «من الواضح أن الميثاق قد أورد أن يحس من الجوهري صورة
الذات - ونج من هذا الميثاق الذاتي وراء بناء شخصه سعيد الخهبي كتابه شعره
تتبدى في الأسلوب المتأني للربط بالشخصية - كما يتبع عنه فسر من الإسقاط للعناصر
يبدو أوضح في الجزء الأخير من الرواية . وهو إسقاط يعارضه حيناً مع البناء للوصفي
للشخصية .» (الرواية والتاريخ ، «الزيب بركات» لجمال الميثاق ، «الفرق» ،
١٩٨١ ، العدد الخامس بالرواية)

(٦) جمال الميثاق ، «سجن مكونات عالمي الرواية» ، «آداب» ، فبراير - مارس
١٩٨٠

المجلس الأعلى للثقافة الثقافة الجماهيرية

تحت إشراف المجلس الأعلى للثقافة
أبريل . أعدت الثقافة الجماهيرية برنامجاً للاحتفالات في كافة
مواقعها الثقافية (قصور وبيوت الثقافة بالمحافظات)
وسوف تشارك في الاحتفالات جميع أنشطة الثقافة الجماهيرية وهي

الثقافة العامة ، السينما ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ،
الكتب ، البرامج الثقافية ، المسرح ، ثقافة الطفل .

وفي هذا الإطار ، تقوم الثقافة العامة بتنظيم أمسيات ثقافية ، كما يتم تنظيم معرض لنوادي المرأة
ومعرض لنوادي العلوم برفع وشم الشيخ بسيناء
مركز ثقافة تيار عدم

وتقوم السينما بتقديم عروض سينمائية وعروض فيديو وكذلك
تصوير وعرض الاحتفالات بالفيديو والسينما في رفع وشم الشيخ
وسيناء كما تشارك الفنون التشكيلية بإقامة معارض فنية رفيعة المستوى
وتشارك فرق الموسيقى في الاحتفالات بكافة المواقع الثقافية بسيناء .

وسوف تقدم الثقافة الجماهيرية خلال فترة الاحتفالات :

• أمسية (سيناء .. وطني) على مسرح الجمهورية .
• مهرجان مسرحي على مسرح السامر تشارك فيه سبع فرق
مسرحية
• مسارح بالياديين (حلوان .. العنترة .. شبرا الخيمة .. عابدين ..
ميت غيزة)
• تتضمن عروضاً لفرق الفنون الشعبية ، وموسيقىات الشرطة .
• احتفالات بجميع المحافظات تتضمن عروضاً مسرحية فنون
شعبية . ندوات .. عروض سينمائية .. فون تلقائية

مَسِيرَةُ الْاجْتِمَاعِ

الرواية المصرية والتركيّة

دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعي وقضاياها ، وغطى التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة أو جيل بأسره ، فأصبح تتابعهم سجلاً لحياة مجتمعهم ، وقدر ما كانت روايات نجيب محفوظ نموذجاً لهذا السجل من حياة المجتمع المصري طوال نصف قرن من الزمان ، نجد روايات يعقوب قنبري^(١) تجسداً لفترة تربو على خمسة وسبعين عاماً من حياة المجتمع التركي . ولم يفت التشابه بين نتائج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع المجتمعي ، بل لعداه إلى تناوله ظواهر بعضها دون أخرى ، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما ، وتشابه بين ملامح الشخصيات الروائية . كل ذلك يفتح المجال للمرء إلى التساؤل عن مبعث هذا التماثل ، على الرغم من اختلاف اللغة التي كتبت بها الروايات ، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات التركية ، إذ قل أن ترجمت إحداها إلى لغة الأخرى .

محمد هريدي

مطالباً بالاستقلال ، وأن يرفض هذه السلطة منادياً بالمشور . وقد اتخذت هذه الثورة أشكالاً مختلفة ، منها المنظم ، مثل ثورة مصطفى كامل وحزبه الوطني من بعده ، ومنها غير المنظم ، مثل محاولة احتياله السلطان حسين كامل والمظاهرات الشعبية في شوارع القاهرة . ثم اصبحت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية عتله في ثورة ١٩١٩ التي كانت أبلغ تعبير عن المطالب القومي للشعب المصري . ولا شئت أن أعبر عن الوعي القومي على النحو الذي ظهر في ثورة ١٩١٩ ، كان مصاحباً لوعي الوعي الثقافي . وهذا ما عبر عنه الأستاذ يحيى حقي في كتابه وفجر القصة المصرية بقوله : وفي أخصان هذه الثورة نشأت موسيقى صبة فريش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة ... وكلاهما مسغان عن حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق الإحساس ، وإلى أدب واقعي متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة^(٢) . ومن ثم استهدف الأدباء تصوير واقعهم الاجتماعي وتناول قضاياها ، ولا سيما بعد أن تردت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين ، تلك الأوضاع التي أفرزت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية . وقد كان من الطبيعي أن يصاحب هذه الثورة أشكال من التعبير في شتى ماضي الحياة الاجتماعية والسياسية .

ولما كانت الروايات ، موضوع الحديث ، وثيقة الصلة بما عاصره المجتمعان المصري والتركي ، من أحداث سياسية ، وما سادها من قيم اجتماعية ، فمن الحسير بنا أن نلقى نظرة سجل على الأحداث السياسية والظواهر الاجتماعية التي تمتلئ في كلا المجتمعين ، حتى نذكر درجة التشابه بينهما من ناحية ، ونصل إلى الدافع الذي حدا بالكاتبين إلى هذا الانحياز من ناحية أخرى .

الوجدان القومي :

وإذا كان القاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبي بكتابه ، فلا اختلاف حول أثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية في تكوين وجدان الكاتب ولا شئت أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية كان له أبلغ الأثر في تكوين وجدان جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) ، وفي حلبة الطابع القومي على هذا الوجدان ، فهناك احتلال أجنبي يحتم على صدر الوطني ويتحكم في مقدراته ، والسلطة الحاكمة تحتل لأوامر ، بل وصل الأمر إلى حد عزل الخليفة جلال الذي لم يكن ممثلاً لهذه الأوامر ، وتعيين السلطان حسين كامل ، قيل الحرب العالمية الأولى . ومن ثم كان من الطبيعي أن يثور الشعب على هذا الاحتلال

وإذا كان الأدب يراقب ما يمر به المجتمع المصري من الأحداث وتغيرات الاحتجاجية ، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مسيرة مجتمعه . وهذا ما حدا بتجيب محفوظ إلى أن يتأمل تاريخ مصر ، قديمه وحديثه ، فكان أول ما نشر له كتاب عن مصر القديمة ، ترجمه عن الإنجليزية . وتغل عنه قوله في هذا المجال : «هأت نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده» . ولم يكن التاريخ في يد تجيب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومتاعبه . وقد كانت باكورة إنتاجه أصلى نصير عن هذا الاستخدام وما روايات «حيث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» ، إلا نقد للحكم الملكي وسبعات الاحتلال الإنجليزي من خلال إطار التاريخي ، وهكذا نلمس الانحياز القومي لدى تجيب محفوظ منذ مصع حياته الأدبية

وإذا انتقلنا من صفاء النيل إلى ضفتى الومسور وجدنا أن الشعب التركي قد مر بمس الظروف والملاسات التاريخية . مع بعض الاختلاف في التفاصيل ، وأنه عاش نفس الكفاح تقريبا

منذ أواخر القرن السابع عشر وعوامل الاسيار تنحرف في جسد الدولة العثمانية من الداخل ، وأعداؤها يتربصون بها في الخارج . وهذا ما دفع الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح ، أملا في إيقاد الدولة على هذا الاسيار وظهرت عند ذلك إيديولوجيات متعددة ^(١) اختصت في الوسائل وانفتت في الهدف ، فيها ما هو إسلامي يرى في الجامعة الإسلامية طريق الخلاص ، وما هو عثماني يرى في الوحدة بين الولايات العثمانية خير سبيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة ، ومنها ما هو ليبرالي يرى في استطم العربية وحضارة العرب خير وسيلة للإصلاح ، وأخير ظهرت إيديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات ، واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك ، خصوصا بعد هزيمة التي عيبت بها الدولة العثمانية في حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من تسلاخ الولايات المسيحية ، ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا ، ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من اقوى العوامل التي عجزت الوعى بالقومية التركية لدى الأتراك ، فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهي تحتل بلادهم وتمارس أشنع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال . وأيضا فقد أصيب الأتراك في صميم قوميهم الإسلامية حين وجدوا العرب وقد انصموا إلى أعدائهم الخلفاء . ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميتهم ، على نحو عبر عنه الكاتب يعقوب قلدرى بقوله : «إحسانا بقوميتنا جاء نتيجة لصربات مبرحة أصابت أمنا ، وهو عصابة الآم قتلة عشاها . وكان أعظم درس لفته يباى الحياة . حينما رأيت الحصار العربية بوجهها لاسر ، تلك الحصار التي عشت ردحا من الرمن على ثقافتها ، فأصابتني صدمة كبيرة ، وتفتحت عياني على حقائق أخرى» . (٢) . وقد غنفت هذه الحقائق في ضرورة احصاد الأتراك على أنصهم في الأحد بوسائل الحصار ، مستمسين بترانيم القومى من ناحية ، محاولين معالجة مشكلات المجتمع التركي حتى يمكنه الومس مستواه الحصارى من ناحية أخرى

وكما تخاض الشعب المصري معركتين ، إحداهما في سبيل لاستقلال والأخرى في سبيل الدستور ، عاش الشعب التركي أيضا

نفس المعركتين . وكفاحه ليل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر ، ثم تطور في النصف الأخير من نفس القرن بشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خطعت السلطان عبد العزيز من العرش ، وأجبرت السلطان عبد الحميد على إعلان الدستور الأوب عام ١٨٧٦ ، والدستور الثانى (المشروطية الثانية) عام ١٩٠٨ . وقد تميزت الحياة الحرة بعد هذا الإعلان بالصراعات التي تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامى قبيل الحرب العالمية الأولى .

وما كان الأدب التركي ليفق ساكنا إزاء هذه الأحداث ، أو بعيدا عن هذا الصراع . وأصلى نصير عن موقف هذا لأدب ما قاله يعقوب قلدرى ، مسرعا نقوله إلى الواقعية بعد أن كان متمسبا إلى جماعة أدبية رومانية التزعة . «سوات طوال وأنا أدافع عن ميد الفن لنفس بكل ما أوتيت من حاسة ، ثم اندلعت حرب البلقان - أوى كوارث القومية وما إن سمعت هدير المدافع الرابضة في جباله» حتى أدركت أن هناك شيئا آخر جذيرا بالدفاع عنه ، ثم جاءت سوات ١٩١٤ . ١٩١٨ ت حملته من هجوم الاستعمار العربى على وطن بكر وحشية حيث أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة ، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة ، وأنه تعبى عن الأجيال ، وأنه يد جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له» ^(٣) وانطلاقا من هذا المفهوم للأدب . ولحمت وطأة الإحساس القومى بالتركية . اتجه يعقوب قلدرى إلى تاريخ تركيا يفتل في صفحاته . مرددا أيضا نفس العبارة تقريبا . لى سمعها من تجيب محفوظ ، قائلا : «لم يكن ذلك نصير . ردى بن وجدنى مصطرا إليه حينما أردت أن أجد احبة المصمبة ، وأن أخلق مدح حية . فكان ما عاشه الجمع التركي من أحداث ، ومن عرفت من شخصيات ، مما للمادة التي سمجت منها أمالي» ^(٤)

وعلى هذا النحو نجد الكاتبين قد جمعا إلى التاريخ القومى حين أرادوا التعبير عن احتياجات مجتمعيها . وكان هذا التاريخ صفحات من نضال الشعب ، للمصري والتركي ، وقد تشابت هذه الصفحات إلى حد كبير . ومن ثم لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الوثيقة التي انصهر فيها الأديان كانت واحدة .

فإذا أضفنا إلى ذلك وجود الشبه بين الشعبى في العادات والتقاليد في شتى حواص الحياة الاجتماعية ، يكون قد وقفنا على أهم لعمول التي أدت إلى تشابه الإنتاج الروائى عند كل من الأديبين

التأثير الفرنسى

وبعد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد ، بق لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس ، ولا سيما في الشكل ، هو الرواية الفرنسية ولا مفر من الاعتراف بفصل هذه الرواية على مشتبها العربية والتركية . خصوصا حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية ، فقد انحدرو من الواقعية أسلوبا ضم في التعبير ، وكانت مدرست الواقعه والطبيعية في الأدب العربى بصمة عامة . والفرنسى بصمة خاصة ، مصدرا لاقتباساتهم في مجال الشكل على وجه التحديد

ويعرف يعقوب قلدرى - حيث كان الأدب الفرنسى أكثر نفوذ في الأدب التركي - بالأثر الفرنسى . قائلا : «لقد استمتعت ، في

وكومره « الاحتلال الخلقى الذى صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى » وجعلت رواية « بيان » (العرب) حياة القرية لتركيا خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢ ؛ أما رواية « أنقرة » فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية في العاصمة الجديدة بعد الثورة ؛ وعولجت أيضا مبادئ الثورة الكمالية وسليتها وأثرها على الحياة الاجتماعية في رواية « باتوراما » بجزئها

وهكذا نجد كاتبينا وقد عطايا أهم الأحداث التي مر بها كلا المجتمعين المصري والتركي خلال التاريخ الحديث وقد تجبرت هذه التعطية بالوقوف على طواهر معينة ، محاول - فيما يلى - استجلاء ما نشأ منها

١ - الانتماء السياسى فيما بين الحربين

وهو ما يمثل المشاركة الإيجابية للعرد في صنع مستقبل بلاده ، أو التخطيط له على الأقل . وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند نجيب محفوظ مع بداية الثلاثية ، التي بدأت أحداثها مع مذبحة الحرب العالمية ، وعلبان الساحة السياسية بتيارات مختلفة ، تصافرت كذب بالمطبعة باستقلال طال انتظاره . ومع تبعات حياة أسرة السيد أحمد عبد الحواد على امتداد ثلاثة أجيال ، نشهد النشاط السياسى في القاهرة منذ العشرينيات حتى الأربعينيات . لقد رأينا في « بين القصرين » إصرار الإنجليز على استمرار الاحتلال من جانب ، ومقاومة الشعب ضد الاحتلال من الجانب الآخر ، وقد عبر الكاتب عن هذه المقاومة من خلال شخصية فهمى عبد الحواد ، الذى كان متسبباً - فكراً وقبلاً - إلى ثورة ١٩١٩ . وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية العرد مرآة تنعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى ؛ فقد استيقظ فهمى ذات صباح فراح يهيج لوتيرة الحياة اليومية في منزله ، وبمصاصه من العالم الخارجى ، « فاللوت يحجب شوارع القاهرة طولا وعرضا ، ويرقص في أركانها يا للعجب ! ها هي أمه تعمر كعهد مد قديم ، وهى كمال ينط في نومه ... كأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب . كأن الرصاص لا يعرف باحثا من الصدور والرؤوس » (١٠) وهو نفس الرصاص الذى أوداه قتيلاً في إحدى المظاهرات عذاة الإفراح عن سعد .. وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المتمثلة في الحياة اليومية في الرواية .

ومع تطور الوعي بالقضية الوطنية ، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها . بعد أن كان حزب الوفد هو السائد ، شاركه في هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين ، وبعد أن كانت مقاومة الاحتلال تتوسل بالمظاهرات فقط ، تعددت وسائلها ، وظهر الحوار - المفادئ حياً - والناسخ أحياناً - بين الأقطاب المختلفة ؛ وهذا ما صورته « قصر الشوق » ، حيث غلبت عليها المناقشات الدائرة بين كمال عبد الحواد الوعدى وصحبه مثل : حسن مسلم ممثل الأحرار الدستوريين . وحسين شداد ممثل طبقة الأرستقراطيين وسليتهم وعلى الرغم من اختلاف الانتماءات في هذه الفترة ، كانت العاية واحدة ، وهى تحقيق « الاستقلال التام » .

وشهد جيل « السكرية » ، أى جيل أحماد السيد أحمد عبد

مرحلة الشباب ، بقراءة صنادال وبلزاك وزولا ، أما الآن فنزوتقى أعمال مارسيل بروست وجول رومان ورومان رولان ... ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية في أعمال ، حتى إن بعض الشخصيات والأحداث فقلتها كما هي « (١١) . والرواية المصرية ، على يد نجيب محفوظ ، لم تكن أيضاً تنأى عن هذا التأثير . ولكن هنا بالإشارة إلى ما وصل إليه الدكتور شليح السيد من نتائج حول تأثير نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعي الذى أشهر به إميل زولا في الأدب الفرنسى . (١٢) ونعرج النظر إلى الشكل رولى الذى حربه رواد الوعبه والطبيعة في الأدب الفرنسى ، نترك أثر « بيان » هذا الشكل الذى عى بتصوير الحياة ودلائها الاجتماعية على مدى حقب زمنية طويلة ، تصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى ؛ فقد صور بلزاك فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال (الكوميديا الإنسانية) ، وتابع إميل زولا حياة أجيال محملة من أسرة واحدة ، عاشت سقى الإمبراطورية الثانية من خلال سلسلة « روجون مكار » Rougon Macquart وكان رومان رولان وجول رومان أكثر تطورا ، حيث نادى الأخير بأن « تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله ، أو الإنسانية جمعاء ، وليس قصة شخص أو عدة أشخاص » ومن ثم لابد للكاتب أن يسجج روايته بأكثر قدر من خيوط الحياة (١٣) وقد عرف هذا الشكل في الأدب الفرنسى باسم Roman Fleuve ، أى (رواية النهر) ؛ ذلك الشكل الذى تجلى بكل ملامحه في ثلاثية نجيب محفوظ ، « باتوراما » يعقوب قلبرى

الوحدة الزمانية :

وإذا كان الكاتب - موضوع الحديث - قد استهدف تصوير التاريخ القريب أو الواقع المعاصر لها ، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية لقي شمتها الروايات واحدة تقريبا ؛ إذ بدأ نجيب محفوظ بتصوير حياة المجتمع المصرى منذ عام ١٩١٩ حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة ، ثم عالج الوضع السياسى على الصعيد الداخلى بعد ثورة ٥٢ في « السمان والحريف » ، ثم أبرز السلييات التى صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ في رواية « صبرامار » ، وكانت « ثروة فوق الليل » تعبيراً عن حالة الإحباط التى عاشها المجتمع المصرى بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧

وعند استجلاء تاريخ هذه الفترة ، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين الأولى ، مرحلة ما قبل الثورة ، وقد تميزت بالتضال القومى ، والثانية ، مرحلة ما بعد الثورة ، مما فيها من محاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة

وقد تمثلت هاتان المرحلتان في روايات يعقوب قلبرى أيضا ، فرى صورة الحكم الاستبدادى للسلطان عبد العزيز من خلال رواية « هب أو شرق » (الجميع يصون عس الأعية) ؛ وعولجت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة المارين من حكم السلطان عبد الحميد في رواية « بروسوركون » (المسى) ؛ ثم تابعت رواية « قهرالى قهرناق » (قصر بلايجار) تداعى القيم خلال العهد الحميدى والحرب العالمية الأولى ؛ وسجلت « حكم كيجيه مى » (عشية الحكم) الصراع الحربى الذى عقب إعلان الدستور الثانى عام ١٩٠٨ ؛ وصورت رواية « صودوم

اجواد ، تطورا آخر في مجال الانتماءات السياسية ، ذلكم هو تغلغل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصري ، ولا سيما للتوسطه والعاملة ، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين ، ثم الصدام بين المتسنى إلى الانحياز . وقد مثل الانحياز الأول أحمد شوكت ، والثاني شقيقه عبد المنعم شوكت .

وقد دلت الكاتب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على طبقة العاملة فقط ، بل تعداه إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، كما استغل صاحب الثلاثية قصة العاطفة التي نمت بين أحمد شوكت وسوس حماد في التذليل أيضا على إمكانية هذا الانحياز بين الطبقتين المتوسطة والعاملة ، فقد سمحت هذه العلاقة العاطفية ، في حين أصبحت مثلثا بين هابطة ، سليلة الأرستقراطية ، وكال عبد الحواد ، سليل الطبقة المتوسطة . ولكي تكمل ملامح صورة الحياة السياسية في تلك الفترة نصيب القاهرة النافق السياسي والوصولية في «القاهرة الجديدة» و«خان الخليل» .

وبقدر ما استطاع نجيب محفوظ متابعة الحياة السياسية في مصر من خلال شخصياته الروائية ، حالف النجاح يعقوب قلبري في ملاحظته لمسيرة المجتمع التركي ، من حرب ضد الاستعمار في إبان الحرب العالمية الأولى ، وقد شن الحرب ضد الاستبداد المتمثل في «الشيبة العنابية» في مواجهة السلطان عبد العزيز . وقد تطورت هذه الحرب وتحول اسم الجماعة إلى «تركيا الفتاة» في عهد السلطان عبد الحميد ، الذي حتى يطارد أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس ، مطبق حريا شعواء ضده ، ومنتحذين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم . وكانت رواية «برسور كسون» (المنق) تسجيلا لهذه الحرب ، وتصويرا لحياة المهاجرين في المنفى . وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بترؤل السلطان على رهنهم ، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨ ، وتطبيق نظام الحياة المدنية في تركيا .

ويبدأ الكاتب في روايته التالية عما انتهى إليه في الرواية السابقة ، فيصور في «حكم كججه سي» (عشبة الحكم) الصراع الحزبي القائم بين جماعة الاتحاد والترقي ومعارضيه عقب إعلان الدستور .. احتدم هذا الصراع بين الاتحاد والترقي ، وهو الحزب الحاكم في ذلك الوقت ، والمعارضة التي انصبت حول ما سمي بحزب «الائتلاف والحرية» . ومن ثم فقد انصم بطل الرواية أحمد كرم وصديقه أحمد صميم إلى المعارضة ، وكلاهما صحنى بمنزل الثقات المثقف الذي أدرك أن الديمقراطية هي نبدن الرأي لخدمة الصالح العام للبلاد . وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذي كان يرى في الديمقراطية صراعا على السلطة ، العابة فيه تبرر الوسيلة . وكانت من وسائلهم للتأثيرات والاعتقالات ، واعتقل أحمد صميم . وكان لهذا الاعتقال وقع الصاعقة على قلب أحمد كرم ، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية ، ولكن الاتحاديين لم يتركوه في هدوء ، بل دبوا مؤامرة لاعتقاله ، مستغلين في ذلك الفتنة «سامية» التي أحيها ، وهي شقيقة لانحياز متطرف . وهذا ما جعل أحمد كرم ينفر من تلك الفتنة ويعود إلى المعركة السياسية مرة أخرى . ولكن حملة الاعتقالات ، التي أعقبت اعتقال محمود شوكت

بالأشياء ، شملته هو أيضا ، فأدى ذلك إلى حافة من الإحباط والاسياف التفسى ، أحس بها البطل حين أمسك بالعلم ليكتب رسالة إلى أمه هوجده يديه ترتعشان فقال : «لقد انبست» . ومع نهاية الرواية نطعننا بدر الحرب العانية الأولى .

ولقد استغل يعقوب قلبري كل ما أوتي من إمكانيات روائية ببخل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامي ، بما في ذلك استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية ، كان أحمد صميم شخصية حقيقية ، وكان اعتقاله أول اعتقال سياسي في تاريخ تركيا الحديث . ولهذا السبب تعرضت الرواية لنقد شديد آنذاك ، ووضعها القاد بأب أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية . ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب القلبية لسياسات الحياة الحزبية في تلك الفترة

٢ - تداعي القيم :

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الاسياف والتداعي في النص البشرية ، مرجعين هذا لاسياف إلى أسباب اجتماعية . ولاشك أن القيم التي يقوم عليها المجتمع اشرقى تقوم على مجموعة من القيم ، ترجع إلى أصول دينية ، وتشتمل غالباً في قيمة الشرف والأمانة والهمة . . الخ . ويعتبر نحن الإنسان عن إحدى هذه القيم اسياراً أو تداعياً في نظر المجتمع على الأقل

ولهذا التداعي أسباب مختلفة في روايات نجيب محفوظ ، نحصر ، غالباً ، فيما خلغته الحزبان الكبريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصري . وقد تمثلت هذه الآثار في نحو طبقة أهلية الحرب الذين أثر ثراء فاحشا ، وصاروا يذلون ما في جيوبهم سعياً وراء حياة انشعة والمملدات كما أدى ارتفاع لأسعار إلى زيادة الفقراء فقر ، على نحو جدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقدم ما يسد احتياجاتهم الأساسية ، مثل «جامعة أعقاب السجائر» و«مارسها الرذيلة» في «القاهرة الجديدة» ، أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل ، مثل ما مجده عند إحسان ومحجوب عبدالدايم في نفس الرواية ، وكانت شخصية حميدة في «رفاق المدق» أصديق محمود لهذا الاسياف الخلق ، فقد كهرت بالزقاق وما يعانيه أهله من فاقة ، وتطلعت إلى حياة أفضل ، ولكنها لم تكن - بوضعها الطبقي ونكوبها النفسي - بمعجدة من السقوط ، فاهتلت أول فرصة تمثلت في شخص فرح لدى اعرها ودربها على فون العواية حتى أصبحت عابة في الحداث التي يؤمها صاكر الإنجليز . ولاشك أن هذه التجارة قد راحت خلال الحربين حتى لمعدها في «الثلاثية» أمراشه هادي ، مارسه السيد أحمد عبد الحواد وصحه في بيوت (العوايم) بصفة منتظمة .

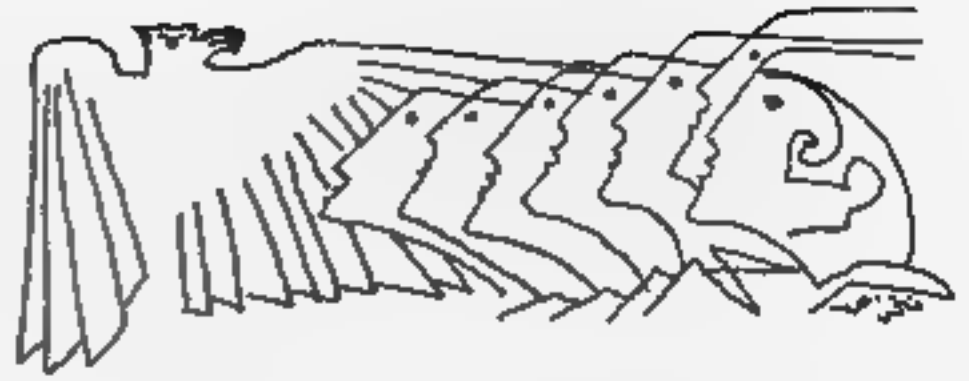
ونحضر بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التي كانت تصحنى بقيمة الشرف والهمة سعياً وراء مطامع مادية ، لم يصل إلى بعضها من السعادة ، فهي تسبى إلى الصياح بعد انقضاء عن قيمها الأصيلة وهذا ما حدث لمحجوب عبدالدايم في «القاهرة الجديدة» و«حميدة في ورفاق المدق» ، وهذا ما أدى أيضا إلى اردوجية اسسوك عبد السيد أحمد عبد الحواد في (الثلاثية)

واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية . وكان لابد للرواية وهي «صناعة الحياة» ، كما يصنعها الروائي التركي خالد هيبا - أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات ، بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتضيق هذه الثورة والتعقيد لها كما سرى .

تابع يعقوب قلدرى الثورة الكيانية منذ إعلان حرب الاستقلال ، محذراً من عمق اهوة بين المتفعين قادة الثورة ، والملاحين حدودها ، وذلك من خلال رواية «ديك» (الغريب) . والغريب هنا هو ضابط من الحرب ، اضطر للإقامة في إحدى قرى الأناضول هرباً من استابول ولكنه لم يستطع التجانس مع الملاحين . وسجن طالت إقامته بين أهالي القرية راد تغوره منهم ويعورهم منه ، حتى إن الفتاة التي أحببها رفضت الزواج منه لتتزوج من ابن قريبها .

ويقترب ما كانت رواية «أنقرة» تصويراً للاستيطان الجديد في العاصمة ، وتسير الحياة الاجتماعية فيها ، كانت أيضاً تصويراً لما يجب أن تقوم عليه هذه الحياة من قيم . عاشت أنقرة ثلاث مراحل من خلال بطل الرواية سلمى هام ، التي وفدت إلى المدينة مع زوجها الأول موظف البنك نظيف بك ، ولكن الحياة في أنقرة بدت لها صعباً من الحال أول الأمر ، فإزال خيالها يعيش في استابول بما فيها من وسائل حصرية ، ومارالت نحن إلى حياة جديدة غريبة المظهر . ومن ثم رآها مستكملة على من حولها ، متبرمة بتصرفات الأهل السذج الذين يعيشون حياة (قروية) من وجهة نظرها . وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثاني ، فقد تزوجت البكباشى حتى بك الذى وفر لها ما كانت تصبو إليه من حياة غريبة المظهر ، فقد أصبح من رجال الأهل ، بعد استقلته من الجيش ، وأصبحت حياتها عارقة في سهرات تمتد إلى الصباح مع المستشرقين الأجانب واتفاقاتهم التجارية . بيد أن سلمى هام سرعان ما أصابها السأم من هذه الحياة أيضاً ، خصوصاً بعد أن تعرفت على الصحفي الشاب نشأت ثابت ، الذى ساعدها على الخروج من أزميتها ، وعلى الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضاً برواحها . كان نشأت يؤمن بالتقاليد التركية الأصلية ، وكان مثبهاً بروح الأناضول ، فأقنعها بهذه الروح . ودويلاً رويداً بدأ إحساسها بالاعتزاز بول ، وبدأت الهوة تصيق بينها والحياة الهبة . والدليل على ذلك اشتغالها بشميرى جرحى حرب الاستقلال . بيد أن الكاتب وهو يعترف بأن الجرحى الأخير من الرواية كان محض خيال ومجرد تصور لما يمكن أن تقوم عليه حياة الجديدة من قيم أصيلة . يعرب عن حبيبة أمه في تحقيق هذه القصور في الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول : «كنت أتصور أن هذا سيحدث بعد عشرين عاماً من الانقلاب ، ولكن ها قد مضى عشرون عاماً على العشرين ولا تزال أنقرة تعيش نفس الحياة التي صورتها في الجزء الثاني» (١١) - ويقصد حياة التمريح .

ورواية «باتوراما» - كما تبدو من اسمها - هي إطلالة على مجتمع الثورة الكيانية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠ . وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع أكبر قدر من جريئات هذا المجتمع لتشكيل لنا في النهاية لوحة كاملة لمجتمع ما بعد الثورة ، حصلها الكاتب رؤيته ونقده للسلبيات التي صاحبت التطبيق ، وهذا نصه ما فعله نجيب



ولم يكن المجتمع التركي بحاجة من التأثير بالحرب العالمية وويلاتها ، فقد جعلت هذه الحرب يعقوب قلدرى يكرر بالحضارة الغربية ، ويترك ريفها ، بل يصفها في كتابه (من جبال الألب) بأنها (عالم من التناقضات ، وثمرة لسلسلة من الحروب المدمرة ، وليست ثمرة عصر النهضة) كما اشتد إيمانه بالشرق ، فهو عنده يمثل «الروح السامية» . وقد تناول يعقوب قلدرى آثار هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع في بناء المجتمع التركي من خلال روايته «البراقى قوناقى» (قصر للإبحار) .

فيها هي ذى سبيحة بطل الرواية ، وسبيحة أحد الرجال الذين كانوا يعملون في قصر السلطان عبد الحميد ، تضيق ذرعاً بقصر جدها الذى لا تجد فيه من الإمكانيات ما يساعدها على تحقيق مطامعها ، فهي تريد أن تحيا حياة أوروبية ، ولم يكن في طاقة جدها وأبيها الإتيان على هذا المستوى ، ومن ثم فهي تفكر في الزواج من رجل غنى يورثها هذه الإمكانيات ، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة (الزواج قيد وهي لا تحب القيود) . وأيضاً فإن القصر وجدها كانا يمثلان القيم القديمة المتعصبة ، في رأياها ، فهجرت القصر إلى حياة اللهو في ملاهى «بك أوغل» ، ثم هربت إلى باريس بمساعدة أحد ضباط الاحتلال ، ولكنها عادت من رحلتها بعد أن أصيبت بحبة أمل ، عادت لتجد أباهما وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز ، يسهر حتى الصباح ، وقد جمع حوله رهط من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويمارسون القمار . وما تشبه «حميدة» عند نجيب محفوظ «سبيحة» عند يعقوب قلدرى ، فكلاهما كانت نهت وراء حياة أقامت صرحها في عجلتها ولكنها لم تجد هذه الحياة في الواقع ، وكلاهما هجرت قبتها الأولى فلم تستطع المصالحة مع المجتمع ، بل لم تنهأ بالاستمرار للنسى .

ويبقى أن نشير هنا إلى أن يعقوب قلدرى وهو يتقد أسيار القيم ضد «سبيحة» التي تمثل شريحة من الجيل الجديد ، لا يمتدح قيم جدها الذى يمثل جيل (المتعصبات) ، بل يرى الأمل في القيم الجديدة التي كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل الجديد ، تلك الفئة التي قادت حرب الاستقلال واصطلحت بمهمة إصلاح ما أصده الاحتلال .

وكانت رواية «صودوم وكومره» نموذجاً آخر لتداعى القيم عند شريحة من المجتمع الاستابولي وتصويراً للعائد ضابط الاحتلال خلال فترة الهدنة من الحرب العالمية الأولى .

وهكذا رأينا من خلال عيسى نجيب محفوظ ويعقوب قلدرى الدمار العميق الذى أحدثته الحرب العالمية في مجتمعنا الشرقى

٣ - الثورة الاجتماعية

شهد كل من «شمير» ، «المصرى» و«التركي» ، ثورة قام بها الجيش :

محفوظ حيال ثورة ١٩٥٢. والمجتمع التركي كما تراه من خلال «بانوراما» يعقوب قنري قد أصيب بحال من الصياح وفقدان التوازن بعد مصي خمسة عشر عاماً من الانقلاب. وأصدق تعبير عن هذا الحال تساؤل قزاق: «لماذا أبطال الرواية: «ثم ماذا؟ وإلى أين؟» والإجابة عن هذا التساؤل تم عن ألم شديد: «لا أعرف! لا أعرف شيئاً قط» وتعني أوصح بالحوادث عافت حدود إدراكنا. سعدو جميعاً، عن العالم، إلى صبات العصور الوسطى: «لا العلم ولا الفلسفة بقادريين على إنقاذنا، وسيتأق يوم تسطر فيه قوى عمياء - مارالت بمهولة بالسبة لنا - على مقدرات الإنسان»^(١٢)، ومن خلال جزئيات الصورة نستطيع أن نعرف حل الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة. ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم، كما يشكو أحمد نظمي مدرس الفلسفة إلى صديقه: «نعم كل شخص ارتدى القبعة، أصبح طبق الذقن، رعت المرأة حجاجها... ولكن ما القيمة التاريخية لكل هذا؟ لقد غير جيل التنظيمات جلده مرات ومرات، وقد كل البدع الأوربية، ثم قامت حركة قباقيجي مصطلح الرحمة، التي لا تختلف كثيراً عن نمرود الإنكشارية»^(١٣). وصلاً من ذلك نرى أحمد انولاء وقد انفق ببلذخ على بناء قاعات لللياردو وسارح لا يؤمها أحد.

ورى من خلال هذه «البانوراما» معاناة فئات الشعب المختلفة من جراء آثار لاقتصادية المنزلة على الأوضاع الجديدة، فالتاجر حسبي منصور زاده يشكو - على الرغم من تزايد أرباحه يوم بعد يوم - من ارتفاع الأسعار الناجمة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين والموظف الصغير نيازي بك، الذي ظل ينخر من مرتبه طوال ثلاثين عاماً وكله أمل في أن يتناع متزلاً صميراً ليتخلص من وطأة الإيجارات وارتفاعها، رأى بصيصاً من الأمل فيما تقبمه الدولة من محضات سكنية لتتمليك مبادر إلى دفع الثمن، ولكن القامحين على للشروع ما فتوا يطهبون المزيد من القود حتى عجز عن السداد، وانتقلت الملكية إلى شخص آخر. ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالاً، فما هو ذا عثمان نورى بك قد أصبح مؤسساً في ديوان وزارة الخارجية، لشاب في سن ابنائه، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن. وطمع به الكيل حين توالى عليه «بلاغات نزع الملكية» فخارة تترع ملكية بفقر لتوسيع الرصيف، وأخرى لتجصيل المبدان، وما إلى ذلك من المشروعات المدنية، أما أشد الآثار قسوة فهو ما تركته القوانين التي مست أصحاب المعنوي من شخصية الإنسان التركي. ولذلك كانت ردود الفعل لهذه القوانين أكثر صفاً. وهذا ما نراه في شخصية الحاج طحينجي زاده أمين أفندي، الذي رفض أن يبارح داره لعدة سنوات خوفاً من ارتداء القبعة بعد صدور قانون يحرم ارتداء الطربوش، وبعد وفاة زوجته قرر الزواج، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يحتم عليه عقد القران في السدية، فامتثل لهذا القانون، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قرانا شرعياً. ولم ينس - بعد مرور عشرين عاماً على الثورة - الكمالية - أن يشيح بوجهه عن تمال أتاورك كلاً رآه في مدخل حديقته الأمة. ويستم قاتلاً «لعنة الله عليه»^(١٤). أما جود الثورة الساهرون على تطبيق مبادئها، أعضاء السلطة التشريعية، فقد انحصرت جهودهم في رصف المناصب العليا وليس الجاهير، مناقشتهم رتبة هادئة تحت

القبة: صاحبة وساخنة حارجها. وكلهم حائف على «الكروسي». ولذلك فسلوكهم يشويه العناق والرياء. كل ذلك نراه من خلال مسجدة النائب خليل راعز لنصفه، الذي كان يحشى أن «يتحول الانقلاب إلى وثيقة صفراء يعلوها القزاق، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والشروطية»^(١٥).

وهكذا نرى اللوحة التي رسمها الكاتب مجتمع ما بعد ثورة الكمالية قائمة، مفعمة بالتشاؤم. فالثورة على هذه بصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع، فالتاجر غير راض عن تقببات السوق، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدت عليهم وطأة الضرائب، والموظفون دور الدخول الصغيرة يشون من اوتداع إيجار المساكن، والأشراف في القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين، وصغار الفلاحين مازالوا في غفلتهم، وقانون المساكن الجديد ظم للمستاجر وللمالك معاً، أما العالمانية فقد كانت سبباً سلباً على رقاب رجاس الدين»^(١٦).

وكما برزت أمامنا (البانوراما) لدى من خلالها سببات لثورة الكمالية، كشفت لنا قصة «ميرامار» من أوجه القصور في تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو، وذلك من خلال شخصياته: شخصية مريحان البحيري عضو الاتحاد الاشتراكي تمثل العناق السياسي في تلك الفترة، إد إيه بتشدق بمبادئ لا يؤمن بها، بل هو غاشي لها وبكل نقيم الإنسابة ومن ثم فقد غرر بزهره الفلاحية، التي ترمز إلى مصر في الروبة وشخصية منصور باهي أيضاً تمثل خيانة للثورة، فقد خد الأمانة، وسرق أموال الشركة التي كان يديرها. وإذا اعتبرنا هؤلاء طبقة ثورة فهناك حطام لها أيضاً. وقد تمثل هذا الحطام في شخصية طنية منصور الإقطاعي، الذي أصبح مادياً حين لمستولت الحراسة من أرضه، وشخصية حسي هلام، الذي رفضت قرية له الزواج به لأن «البلد أصبحت بلد شهادات»، وهو لا يحمل أية شهادة.

ويتابع نجيب محفوظ السليبات التي صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال «ثلاثة فرق الليل»، «مري كيف أدت المفارقة بين الشعارات المعلنة والواقع إلى انفصال فئة المتعصين عن المجتمع، شاكين من أن «كل قلم يكتب من الاشتراكية، عن حين نحم أكثرية الكائين بالافتناء والنزاهة، ولبال الأس المعصورة»^(١٧).

وما من شك في أن كلا من الكاتبين كان شديد الولاء للثورة بمحتمة، متعاطفاً معها، فلم يكن نقدهما هجوماً على الثورة بقدر ما كان حرصاً على تصحيح مسارها.

الشخصية بين الإرادة والعمل

حملت الصورة المجتمعية التي رسمها كل من نجيب محفوظ ويعقوب قنري ليجمع متووع من الشخصيات التي عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها. ومن الجدير بالذكر أن الكاتبين لم يكتب بالوصف الخارجي لهذه الشخصيات، بل أعمق في «بولوح إلى العوالم الداخلية لها، مستغلين أثر الأحداث عليها. وإذا نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصري وما هو تركي منها، خصوصاً

ولم تسلم شخصيات نجيب محفوظ من الدوران في هذا الفلك . بل إننا نجد ياسين في « بين القصرين » يردد نفس العبارة الأخيرة لأحمد كرم ، مؤمناً بحث ما تبدله في الحياة من جهد ، بل بطلان هذه الحياة أصلاً ، « فما هو ذا » بشر بكل ما في قلبه من قوة بأن نعمة ما يحب عبده ، رغمًا لم يحده مائلا في عالم الواقع . ولكنه يشعره كائنات في حبه ودمه . فلا تجده أن يبرز إلى صوء الحياة والواقع ، أو يلتصق بالحياة عبثاً من المثلث ، وباطلا من الأبطال^(١٢) . ونرى هذا التردد بين السلب والإيجاب ، وبين المقاومة والاستسلام ، واضحا في موقف حسين في « بداية وبداية » ، حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمله ، فهو ما بين مقبل على أخذه لما تقتضيه الحاجة ، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعرة النفس . وكان حوارهما مع نفسه أصلياً تعبيرا عن هذا الموقف . « لا يمكن أن أقبل ، لا يمكن أن أقبل . أرضى . أقبل . أرضى . » ثم ينتهي هذا التردد إلى الإدعاء ، « فلا حياة إلا بالإدعاء . لن يدري أحد ، ولكني سأذكره ما حيت ، وسأجعل منه ما حيت .. فلا أخذه كذبي ثم أنقصه عند المسيرة ... إلى جائع ، شريف وجائع . ولن أرضى . تب للحياة »^(١٣)

سادت هذه الممة حوار عالية الشخصيات التي جسدها الكتابان في أعمالها الروائية ذلك الحوار الذي لم يكن يترجم إلى عمل إيماني . ولكنها في موقف الحاكم لهذه الشخصيات ، وإيمانا أردنا إيجاد الدافع وراء موقف الكاتبين من شخصياتها . وهو كما يبدو التزامها بالواقعية النقدية التي لا تفرض على أبطالها تقديم الحلول وإيمانا تدفع بهم إلى إبراز جوانب الانبياء وأوجه القصور في المجتمع كما رأينا .

في موقف الأبطال حيال جوانب الانبياء الاجتماعي ، وهو موقف التردد دون الإقدام ، وسلبية دون اتخاذ القرار ، والإرادة دون العمل ، واحتصار موقف المكر دون التطبيق . ومن ثم ليس مستغرب أن نجد النقد . مصريين وأتراكا ، قد انتقروا عند وصف هذه الشخصيات (بالخامشية)^(١٤) . وقد تخلت هذه الخامشية بكل معانيها في شخصية أحمد جلال بطل رواية (العرب) ليعقوب قدرى . فقد ظل طفلة إيمانه ناقصة . يراقب سكانها ، مسكشما سلوكهم ، ملتصقا مشاكلهم مكر في لا يفر من مساعدتهم في الخروج من محنتهم . ولكنه لم يكن يفعل شيئا سوى مناصرة نفسه « إلى أين أمشي ؟ وأين مكاني ؟ من سيهمي ؟ ومن سيحدد الدواء لهذه العلة ؟ من سيعتلي من هذه العربة ؟ أما من أخ ؟ أما من تحت ؟ أما من رفيق ؟ »^(١٥) وظل أحمد جلال في موقفه هذا حتى بعد أن داهم العدو القرية فلم يترك ساكنا ، إلى أن أجبره الأهالي على الذهاب معهم ، على الرغم من حيرته بوصفه صديقا سابقا ، بل إن هذه الممة كانت كافية لأن تجعله يلدوب مع الملاحين ومع ذلك فإنه يعترف قائلا : « حتى الممة لم توحدا بل عمقت الممة التي بيني وبينهم »^(١٦) . ولم يكن هذا موقف أحمد جلال فقط ، « فما هو ذا أحمد كرم بطل « حكم كبحه سي » بفتح متفرجا أمام الصراعات العنصرية ، بادما على تمسكه بالمعارضة ، « إلام كل هذه الآلام ؟ حتى لو كانت المعارضة ستحقق سعادة الوطن ورخاء فيه ؟ حتى لو كان لك قوة النسر في عشه ، فإذا ستفول ساعة الاحتصار ؟ لم تكن تؤمن إيمانا كاملا بالمعارضة ، ولا أنت كحافظ على حروب الاتحاد والبرق .. إذن فم كنت تدافع ؟ وفي سبيل أي شيء كنت تناضل ؟ لقد كنت تسير مسلوب الإرادة ، كالسائر في نومه ، والموت هو النهاية »^(١٧)

هوامش

- (١) يعقوب قدرى لم يهاج أرحل . ولد في القاهرة عام ١٨٨٩ لأب يمني إلى عائلة من عائلات الأناضول العربية عاد إلى تركيا مع عائلته وهو في السادسة من عمره وظل بها ستين عاما مرة أخرى إلى مصر ولينظم في مدرسته القبر بالإنكليزية ثم رجع إلى وطنه عام ١٩٠٨ وكان هذه النهضة المصرية ثرى في إنتاجه . إذ دارب أحداث أول قصته القصيرة في أحد قصور القاهرة . اشتمل على السياسة مع الأوب وكان مقرباً لدى فتورك بول عام ١٩٢٤
- (٢) يحيى حلى ، عصر القصة المصرية . القاهرة ، ١٩٦٠ . ص ٧٦
- (٣) Kabaklı Ahmet, Türk Edebiyatı, C III İstanbul, 1974. s. 403
- (٤) جاب الله جمع في الشبال العربي لاسطنبول أي مدخلها من ناحية البلقان
- (٥) Kudret, cıvdet, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, İstanbul C.II 1970, S. 113.
- (٦) المرجع السابق S. 100.
- (٧) المرجع السابق S. 114, 116
- (٨) الدكتور شمع السيد . اتجاهات الرواية المصرية . القاهرة . ١٩٧٨ . ص ١١٣ - ١١٤
- (٩) نفس المرجع Kabaklı, Ahmet, S. 408
- (١٠) نجيب محفوظ ، بين القصرين . ص ٣٣٨
- (١١) Karasmanoglu, Yakup Kadri Ankara
- (١٢) Karasmanoglu, Yakup Kadri, Panorama, S. 412
- (١٣) وهي ثورة مضادة لانقلاب ١٩٠٨ ارتدت القضاء على حركة الاتحاد والترقي والدماء للفسور
- (١٤) Yakup Kadri, Panorama S. 414
- (١٥) نفس الرواية S. 32
- (١٦) نفس الرواية S. 414
- (١٧) نجيب محفوظ . نثره جوي الليل . ص ٣٧
- (١٨) انظر لطلال ١٩٧٠ (مقدمة لثورة ضد نجيب محفوظ) الدكتور علي الزبي والمناقد التركي Cevdet kurteel في مرحلته السادس
- (١٩) Yakup Kadri, Yaban. S. 77
- (٢٠) نفس الرواية S. 54
- (٢١) Yakup Kadri, Hüküm Gecesi. S. 338, 339
- (٢٢) نجيب محفوظ بين القصرين . ص ٣٦٠
- (٢٣) نفس المؤلف : بداية وبداية ، ص ١٩١

مكتبة مديبوليس

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

تقريباً
للشاعر الراحل
صالح الصبيح
مؤلف

كما تقدم
لجميع
القراء

كتب ومراجع عربية وأجنبية
جرائد وصحف ومجلات ودوريات
فتواميس متنوعة
كتب للأطفال مصورة وملونة
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
شرائط فيديو كاسيت تعليمية
وأفلام عربية وأجنبية

الحوار الروائي

(١)

ليست الغاية من هذه الدراسة الموجزة رصد قضية الحوار الروائي في منظورها الفني العام، فذلك مكانه من مكتبة النقد الأدبي، ومن تراث النظرية الروائية على وجه الخصوص، فضلاً عن أن كثير مما يمكن أن يقال في هذا الصدد قد أصبح من نافلة المعرفة في أوساط دارسي الأدب ومبدعيه على حد سواء. وبالمثل لا تعد هذه الغاية بحث تستغرق مشكلات الحوار المسرحي، لذلك - من الناحية للهجية - مقام آخر، بالإضافة إلى أن ماهية الحوار الروائي أسلوباً ووظيفة قد لا ينطبق بالضرورة على ماهية الحوار المسرحي. صحيح أن الحدود بينها ربما تتزاح أو تتقارب أو تتماس في بعض جوانب التطبيق، بيد أنه يظل لها - من الناحية النظرية على الأقل - أن الكلمة في الحوار المسرحي وجدت أصلاً لكي تُنطق، وأن الكلمة في الحوار الروائي وجدت أصلاً لكي تقرأ، وبين النطق والقراءة مسافة غامضة في دقة تلك التي تقع بين العمل المسرحي والعمل الروائي.

فتوح أحمد

مواقف النقد تجاهها، وشهادات المبدعين من كتاب القصة في شأنها. ولأن القضية في صورتها العربية لا تبدو أن تكون غرضاً لظاهرة أخرى أكبر حجماً وأشد خطورة، هي ظاهرة الازدواج اللغوي، والتنازع الدائم بين الفصحى والعامية، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث، وهي ظاهرة محلبة في أصلها، وإن كان لها بعض وجوه تشبه الحزنية في اللغات الأجنبية الحية، فإن من المشروع أن تنقيد هذه الحدود الهجوية بما عرض له من شهادات ومواقف، خاضعين صراحة من تجليات هذه الظاهرة في آراء المستشرقين، وما أكثرها، مؤثرين أن يصح نقادنا ومبدعينا داخل إطار الصورة دون محاولة للمصادرة أو الاجتهاد في عرض رأي اللهم إلا ما عسى أن تفرضه قراءتنا لهذه المواقف والشهادات من مناقشة أو مستحاج أو تأويل.

(٢)

ولا ينبغي أن القضية منذ بواكيرها الأولى قد التبت فيها الجوانب الفنية بالحوارب القومية والتراثية التباساً شديداً، كما احتللت فيها بواضع الاحتمار وتراجعت على نحو كان يدفع بالكاتب إلى التجاهل، على حين لا تزال عينه منصوبة إلى الاتجاه الآخر، الأمر الذي عطف كثيراً من اللواقف، ووصفها بالتردد، أو بالتوسط، أو حتى التراجع، ويمكنك أن

ولا ينال من سلامة هذه التفرقة أن الكلمة الحوارية في الحالتين قد تستهدف بعض المرامي الفنية المشتركة كالكشف عن قضية الشخصية المتحاورة، أو الإيحاء بصدى الحدث فيها، أو الإسهام في تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل، ولا ينال منها - كذلك - ما يسم الكلمة في الحالتين من خاصيتي الترجمة والمالية، نعتي بذلك أنها رسالة ينهض المتحاوران فيها بدوراً المرسل والمستقبل، وأنها لا تستغل بعبارات جمالية خائصة، كذلك التي يمكن أن تستغل بها الكلمة الشعرية، فمن الرعم من هذا وذلك، تبقى للكلمة في الحوار المسرحي طبيعة والفعل التي تستمد منها من طبيعة الحس الأدبي الذي تتصلى إليه، وهي فعل لا بوصفها سبباً لما عداها أو نتيجة لما سواها من وحدات البنية الدرامية صعب، بل هي فعل لأنها - في المقام الأول - واقعة لغوية ذات خصائص إيقاعية ودرامية، ربما تعرق بتأثيرها وإمكاناتها الدرامية حجم العمل بمهومة للمادى للألوف^(١).

لا يبق بعد ذلك لتحديد حجم القضية المطروحة إلا أن تقول بكل مباشرة ووضوح، إن غايتها لغة الحوار الروائي فحسب^(٢)، وهي لا تستهدف هذه الغاية من خلال تطبيقات تلك اللغة في نتاج هذا الكاتب أو ذاك، فمثل تلك للملاحظة التطبيقية تقتضي من السعة والتعميل دراسة - وربما دراسات - أخرى، بل تستهدفها من خلال

تطالع ما كتبه عيسى عبيد في مقدمة «إحسان هاتم» (وشهادته واحدة من أسبق شهادات المبدعين في هذا المقام) لتري مدى الحيرة التي يستشعرها الكاتب إزاء المفارقة بين المصحي والعامة في الحوار، فإن استعمالنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة، بعيدة عن الفن الذي يتطلب المسحة الحقيقية والدقة في تصوير الآلة الخفية، وإن استعملنا الثانية قصينا على اللغة العربية، وسكنا على إخراج النوع القصصي أو المسرحي من آدابنا، ونحس نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية»^(٣).

ولقد بنى وضع القضية على هذا النحو بتردد المبدع أمام تناقض مرشحات الاختيار، ولكنه في واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضاً إلا لأن عيسى عبيد - شأنه في ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة - فهم الدقة في تصوير الألوان الخفية، فيها حروفاً، فهمها من منظور ما سماه جورج دييامل فوتوغرافية الحوار الروائي^(٤). وحرى مثل هذا الفهم أن يعمى بصاحبه إلى درب مسدود، فهو إما أن يسجأ إلى أحد الجبارين لطروحين صراحة، وإما أن يبرؤ محل توبيخ يحبه محظورات كليها، أو قل يحبه - في الحقيقة - مشقة الاختيار، ومن ثم ينتهي إلى تلك التركيبة العجيبة: «حق يوق بين نهر واللغة ارتاباً أن تكتب المحدثات الثابتة بلغة عربية موصلة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحياناً بعض ألفاظ غريبة، حتى لا يظهر عنها شيء من الحمود أو التكلف... أما إذا كانت المحدثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن نقلها كما هي كما نصنع من الأشخاص المتهنئين التحل والأجناس، بألفاظهم العامة، وروايتهم لأعجوبة»^(٥).

إن وسطية الرؤية في هذه المقولة تعضى إلى مجاورة التراكيب اللغوية، ثم تنهجن للمجم الحوارى ببعض الوحدات العامة ذات لطابع المص، بما في ذلك صياغة جمل حوارية كاملة في قالب دارج، أو حتى أعجى. وقد يكون هذا النهج مفهوماً إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على فهم ما يتسرب إليها من مفردات عامة أو وافدة، قادرة - في ذات الوقت - على تكييف هذه المفردات وفقاً لمخلفاتها الخاص، ولكن الذي لا نفهمه حقاً أن نخلو اللغة من التراكيب اللغوية، دون أن نحل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطى الذي ينطلق في وضع المسألة من مواجهة المصحي بالعامة، ثم ينتهي في حلها إلى ما يعتقد توفيقاً بين أطراف المواجهة، وما هو بذاك في الحقيقة، هذا الموقف سوف يظل يشترك عبر المنطورات النقدية والإبداعية فيما يتب للوارية أو الكون، حتى يصير به في الخمسينيات وقد اكتسب شكلاً جديداً لا يخلو من بعض المهجة والتصيل، فجعل هذا تارة فيا عرف باللغة الثالثة، التي حاولت الترحص في بعض الخصائص الخطية والتركيبة والمصحية، حتى تكون مفهوم لدى الفصح والعامة على حد سواء، فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم المصحي والعامة معا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامة منها إلى روح المصحي^(٦).

كما تحلى تارة أخرى في دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه بلسنة «الفصحامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهي - كما يصورها زكريا الحجاوي - «لغة قصت فيها الفصحى شعرها وذوات أصوليتها، وظفت فيها العامة بدنها، واتسمت قليلاً لتخفى ما بين تجاعيد من موم».

وزكريا الحجاوي فإن وكاتب قصة، ومن ثم لا يعمى كثيراً بتحديد مصطلحاته، ولا يكثر كثيراً بالتعبير بين الموقف الإنشائي والموقف العلمي، ويكنى بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المهارية المروعة، ولكننا - على مراعيتها - لانهى المطور الاجتماعي الذي كانت تعالج من خلاله تلك القضية في الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجلى بها بحر بصدده فحسب، بل تعداه إلى قصايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمصمون، والأدب المهادف، وما إليها، والحياة الاجتماعية - فيما يرى الحجاوي وقيله - تشكل كل شيء، وتكيف كل شيء، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هي باللغة المصحي، كما أنها ليست العامة، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هي، على حد التعبير العلمي، اللغة الفصحامية^(٧).

وسواء أسمىها «اللغة المتوسطة» كما وصفها عيسى عبيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «الفصحامية» كما أطلق عليها الحجاوي، فإن هذا المصطلح التوفيقى سرعان ما يتقل من أقلام المبدعين - الذين روجوا له في بداية الأمر - إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لزاء ببرز مرة أخرى في صدر السبببات بنفس الملامح، ونحت نفس الشعار تقريباً، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التي تجمع - فيما يرون - «بين رصانة الفصحى، ومرونة العامة»^(٨).

ودخلت من الأوصاف الرجراجة كإحصانة والمرونة، فهي من يصحب الاتحاق على ذلك، فضلاً عن الاتحاق الأخير على اجتماعه في اللغة الوسط، ويبقى أن هذا الموقف التوفيقى الأخير يحاول المص إلى مدى أبعد قليلاً من سابقه في تجسيد بعض جوانب الوسطية، إذ يرى تعلق نمط الشخصية، بدلاً من ربطه المطلق بنمط اللغة، ويعمى آخر، يحاول التفرقة بين أنواع اللغة المستخدمة في الحوار وفقاً للعوارق بين المتادج القصصية: «لا مندوحة في بعض الحالات من استخدام اللغة العامة إذا كانت شخصية القصة الأساسية رجلاً أو امرأة من أولاد البلد الذين لا يمكن أن يتصور القارئ أن تجرى من لسان أحدهم عربية صريحة»^(٩). ومنطق الاصطفاء الذي يحكم التزعة الوسطية لا يتحمل حتى في ذلك المشروع الأخير، ولكنه اصطفاء لا يتم عن طريق نهجين الفصحى بالعامة، بل ينتفض على المزوجة بين شخصيات ذات أبعاد اجتماعية مختلفة. تواربها ويختلف باختلاف مستويات الحوار المتصوق وإذا كان مثل هذا الموقف أصوله في حيل الريادة، حين دعى عيسى عبيد إلى إنطلاق الأعاجم «برطانهم الأعجمية» فإن له سوبقه أيضاً عند الرعيل الأحدث من النقاد، وبالذات في مواقف بعض جيل الخمسينيات من ضاد الوعمية. وآية ذلك ما يكتبه الدكتور على الراعي (مارس ١٩٥٩) في مقام التعليق على عمل أدبي جديد ليوسف

العامة ، وإن بقيت لها - مع ذلك - طاقة الإشارة إلى الشخصية الروائية .

ومن الملحوظ أن حركة المواقف النقدية حتى الآن كانت محكومة بمبدأي التخيير ، والاقتراح . ومعنى بالتخيير وضع كل من اللغتين في مقابل الأخرى ، وبالاقتراح محاولة القاص حلّ يمثل حالها في تطعيم النصّ بالعامة أو المزاجية يسيها . وقد أسهم النقد الأكاديمي - مع مرور الوقت - في هز صلاية المبدأ الأول ، بل بحدوثه عندما يقتضي الأمر ، فلم تعد القضية في هذا النقد قضية نصّية فصحي وعامية ، بل أصبحت تطرح باعتبارها قضية لغة فنية أو غير فنية . ومعزى ذلك ألا تكون الفصاحة حجة رابدة لنظام لغوي ثابت ، بل تكون قرينة لأسلوب بعينه ، في عمل بعينه ، بحيث يتحدد حجمها وطبيعتها في ضوء علاقتها ببقية عناصر التجربة الإبداعية ، وليس وفق نموذج ذهني سابق .

والنكأ النقدي لأصحاب هذا الموقف هو تجربة الكاتب أولاً ، وآخرها ، حرية الكاتب في استخدام الحوار المناسب للتجربة هي الحلّ ، وشرط هذه الحرية هو الحاجة الفنية ، ولكن هذا الشرط بدوره سبي ، لا لأن الحاجة الفنية - بتعبير الدكتور شكري حباد - أمر يقدره الكاتب ، ، ، ، ، لكل كاتب أسلوبه ، والمهم حل كل حال أن القضية م تعد إلى قضية نصّية أو عامية ، بل قضية لغة فنية أو لغة غير فنية ، ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحديث عن هذه اللغة الفنية لكان كلام أكثر قائدة وإمّاها . (١٣)

وفي مقام نقدية هذا الاتجاه يسترشد الدكتور شكري حباد بتجرتين ، إحداهما معاصرة ، والأخرى تراثية . فأما المعاصرة فهي تجربة محمود تيمور ، الذي قضى ردها من حياته الأدبية يكتب حوار أعمامه بالعامة ، ولكنه لا يلبث أن يتحول عنها إلى النصّ . حين استشر أن الانتقال من سرد نصّ إلى حوار عامي يخلّ بما ينبغي للعمل من وحدة البناء وانسجام عناصر العرض . وأما الأخرى فهي ما كان يلجأ إليه الجاحظ في نوادره ، حين يورد كلام العوام على عاميته ، وأحاديث الحواري الأعجميات بما فيه من رطانة وعجبة . ونحن من جانبنا نسلم بصحة هاتين الواقعتين ، بيد أنه إذا كان التحول ليمور من تفسير ، فهو تفسير لصالح النصّ في المقام الأول ، حتى وإن كان هذا التحول قد تم باسم الضرورة الفنية . أما تجربة الجاحظ فهي تجربة مقيدة ، وقد لبّ إليها في غلاته على وجه الخصوص ، وهي إن استعانت في تحديد أبعاد الشخصية بلحن ، أو كلام غير معرب ، أو لفظ معدول عن وجهه ، فإنها لم تبلغ بهذا الصبح حد التعميد المطلق . وما أشبه الأمر في هذه الحالة بتلك البطاقات التي حدثنا عنها الدكتور مندور ، والتي لا يصل استخدامها إلى مستوى الاطراد ، ومن ثم لا يكون ثمة تثريب على اللغة القومية في احتوائها ، وتكييفها لمناطقها ، وإمدادها بما هو من طبيعتها ، وامتصاصها - في النهاية - داخل تسجيها الحثي .

(٣)

الحاجة الفنية - كما رأيت - كانت مطلق أقصى بالنقد إلى ترك الباب مفتوحاً أمام حرية الكاتب وفق ما تتطلبه ضرورات تجربته ،

يدريس . يقول : « الذي أهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من النصّ والعامة استخداماً فنياً وليس بلاغياً ، بمعنى أن تستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها ، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفني ، فإن كان غمّ التعبير عن فكرة ما ، أو عن شخص ، لا يتأتى إلا باستخدام العامة فقد وجب استخدامها . وإذا كان التعبير بها يسي إلى الفكرة أو الشخصية ، فقد وجب استعمال النصّ . وعلى هذا الصوء نجد أن حوار الأزهري مثلاً يسعى أن يجري بسعة النصّ ، لأن هذا ضرورة فنية ، كما يسعى أن يجري حوار الخودي مثلاً أو الشّيل بالدغة الدارجة لنفس السب هذا من مفهوم وواضح . ولا نطش أن خلافاً كبيراً يمكن أن يقوم بشأنه . (١٤)

ومطلق والاستخدام الفني ، لغة الحوار ، من مشروعية مادامنا نسم بحاصية والتوجه ، التي تتميز بها الحملة الحوارية في أجناس الأدب النصوصية ، معنى مادامنا نعتقد بأن تلك الجملة لا تستمد قيمتها النهائية من ذاتها ، بقدر ما تستمدّها من وظائفها في الكشف عن الشخصية ، وصدي الحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنعفة ، ثم هو منطق ينجر من وضع القضية في صورة مواجهة بين خيارين مجردين ، بل يقع بإحالة المسألة بكاملها إلى أقرة الكلمة على التعبير الفني ، بمعنى أن نصّ لغة الحوار في كل عمل المقومات الفنية ، وملابساته الفنية المستقلة ، ثم يأتي دور الناقد في اكتشاف طاقة هذه السعة ، وحفظها من إثراء الكلّ القصص في حدود ما يمكنه من تلك المقومات . وفي هذا كله خفاء ، لولا أن الناقد عاد فقيده بتلك التجربة المعيارية التي توجب الانتقال من النصّ إلى العامة - في الموقف الحواريّ الواحد - طبقاً لمستوى الشخصية الثقافي . وإذا كان الأمر واضحاً - ولو على سبيل الافتراض - فيما يتعلق بالفجوة اللغوية بين المودجين اللذين ذكرهما ، فكيف يكون بنفس القدر من الوضوح فيما يتعلق ببقية الطوائف والمستويات ؟ وماذا نكتف بذلك القوة التي يسقط فيها الفجوة حين ينتقل فجأة ، وبلا مقدمات ، من مستوى نصّ محض إلى مستوى عامي صريح ؟ ثم ألا يفرض هذا الانتقال المباشرة إلى حزمبدأ (إيهام بالواقع ، وهو المبدأ الذي يتخذ في العادة ذريعة للدخول إلى الواقعية السحرية ؟

لقد كان الدكتور محمد مندور أكثر قصداً حين خلط هذه الفجوة ، فلم يشأ تطبيق مستوى الشخصية بمسوى لغوي شديد الخلة في ثباته مع بقية المستويات . وهو إذ يطارن اللغة الدارجة لدينا بشمية باريس Argot أو كوكفي لندن Slang ، ينهي إلى القول بأن الأدباء يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيما يكتبونه شعراً ونثراً ، وقصارى ما يهيدونه عيباً ، وما يمكن أن يسترشد به كتاب الرواية لدينا ، هو استدارة بعض المصطلحات الشعبية ، أو بعض الدوائر التعبيرية الدارجة ، التي تمثل للشخصية المتصارعة ما يشبه البطاقة التي تحدد البعد الاجتماعي أو النفسي (١٥) . والذي لم يذكره الدكتور مندور أن تدجين هذه المصطلحات في سياقها الفصيح ، يعصى بالضرورة إلى إحصائها لحركة هذا السياق ، الأمر الذي يتقن عنها كثيراً من أصاغها

والحاجة الفنية - أيضا - كانت منطلقا أصحى بالبدع إلى تصنيف مقاييس الاختيار . وقد عنيّا بتلك الإشارة الأخيرة الأستاذ يحيى حتى في تناوله لتلك القصة من خلال تجلياتها في بعض روايات نجيب محفوظ .

وسيجى حتى في هذا التناول وثيق العلاقة بمهجه في فلسفة العمل الأدبي وطريقة نصيره ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التي يصل إليها هذا المسح مقطوعة الصلة بتراث القصة في جميتها ، وبمحاولات الاصطناعيين على وجه الخصوص ، مع فارق مهم جدا ، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور في إطار التوفيق بين الفصحي والعامة ، أو المرواحة بينها في داخل العمل الواحد ، أما محاولة يحيى حتى فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المرواحة في داخل العمل الواحد ، بل تقيم توريثها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيها ، وتوسع أنماط البنية الروائية على سبيل التجدد ، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط - منذ البدء - لغته الحوارية المستقلة من تمبره النوعي ، فقد تكون الفصحي في هذه الرواية ، وقد تكون العامة في تلك ، ولكلها في الحالتين موهنة بطبيعة العمل ، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية ، بعض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية .

وطبيعة العمل الأدبي التي تمثل محك الاختيار العنصري بتوزعها - كما يرى الكاتب - نمطان هجويان ، النمط الأول استاتيكي ، والنمط الثاني ديناميكي . فالنمط الاستاتيكي يتميز بالانصباط العقل الشديدا ، والتأمل الهادئ ، واستشراف التجربة في اتزان فكري بالغ الدقة والموضوعية ، وهو يفرص نفسه على مهارة العمل في مظاهر أدائية متعددة ، تتحلل في التصميم الهندسي للفصول ، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية ، والأزدواجية التي تستل في تكرار التجربة ، والاستوائية التي تتجسد في وقوف مبدع العمل الروائي موقف الحياد إزاء المثل التي يعتنقها أبطاله . وإذا كان ثمة من النموذج يستغلب محمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة ، فالثلاثية - كما يرى يحيى حتى - وأهمودج العنصري المذكور^(١٥) . أما النمط الديناميكي فيتم إنجازه في وضع الأعمال الفنية ، قد يكون انفعالا بموقف ، أو قضية ، أو قيمة ، ولكنه في كل الحالات يمسك صراع الفنان مع موضوعه ، وعذاب المبدع في امتلاك أدوات إبداعه ، وثور الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأثرية ، الحزير والشر ، واليقين والشك ، الفصيلة والرديلة . وفي وقعة هذا التوتر يتخلق الكائن الأدبي وثيقة حية تنسج بحجم للمانة التي يصل بارها المدحون ومدنها

ومثل هذا النمط يعرض - بدوره - على مهارة البناء الروائي مداميك صياغة مختلفة ، فهو لا يتكى كثيرا على « بانوولما » مريضة من الأحداث ولأشخاص ، بل يعتمر الحادثة الصغيرة حتى يستغفر كل ما فيها من دلالات ، وهو يعتمد على فائض الإيحاء في واحة الملتقى أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ ، والرنوش ، والخزبات النثرية الدقيقة ، وهو - من ثم - لا يتكى على وصوح العرض فلو مايتكى على خلط الزمن ، ومرج محالات الشعور في وعاء رمزي واحد ، وعاء رمزي تجاوزه وتتساوى معه وثبات مباحة من الحاضر إلى الماضي ، ومن الحاضر إلى

المستقبل ، بل يسقط الحاضر أحيانا حتى يندغم الماضي والمستقبل في آن مصى متحرر من الحضور لمطلق المصاحبة الزمنية ، ويتوارى الترتيب السببي في تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ المحكوم ، من السرد إلى الحوار ، ومن الحوار إلى حديث الذات ، ومن صيغة ضميرية إلى أختها ، دون إخلال بوحدة البناء والسيادة . وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول ، هي « اللص والكلاب » مصدق هذا النمط لأخير .

وتسيطر الأعمال الأدبية على هذا التحرييس - في نظر أصحابه - مشكلة الحوار الروائي إلى حد كبير ، بل يكاد يحلها بصرية واحدة . وعلى النمط الاستاتيكي تحفظ الألفاظ في أغيب الأحوال سيئتها وحدودها التي تجدها عليها في القاموس . ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المتصل مصوبة من عل ، فقد قلّت احتمالات الصراع بين الألفاظ ، وساغ استعمال الفصحي في الحوار بدل العامة في الثلاثية ، مع أنها من المذهب الواقعي . أما في النمط الديناميكي - بشهادة اللص والكلاب - فإنك تحس - بسبب انفعال المؤلف - أن الألفاظ قد انصهرت في الأخرى في بوتقة ، فأصبحت الصلة بعينة بينها وبين هبته في القاموس ، فإذا لمع قارئ هذا الكلام نوعا من التافس بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامة ، وواقع الأمر من استخدام الفصحي في « اللص والكلاب » ، كان الرد حاصرا : « إذا انصهرت الألفاظ في بوتقة واحدة تصاعدت الفروق بين العامة والفصحي . ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته ، ومن أجل هذا ساغ أيضا في اللص والكلاب استعمال الفصحي بدل العامة في الحوار . »^(١٦) نقطة وصول واحدة - هي الفصحي - نتهى إليها عبر طريقين مختلفين وهي واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية ، وسواء كان نموذجها من الثلاثية أو من « اللص والكلاب » . وإذا لم تكن العبرة باسمه بل بشحناته ، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأي مطلقه ونقول : لعمري ليست بالطريق بل بنقطة الوصول ، فالتطريق موضع اجتهاد ، ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية في تصفيف العمل يقبل المناقشة ، وتجيبت هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولاً لتلك المناقشة ، أما « الشيء الوحيد المائل ، الشيء الوحيد الذي لا غمارة فيه ، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أبنيتها الفنية ، ولكنها انفتحت في توظيف الفصحي بعمق لهذه الأبنية على تنوعها ، وحلبنا - من ثم - أن تقع باكتشاف دقة هذه اللغة ، في إطار ما وظفت له من غاية ، وفي حدود ما استخدمت فيه من عمل .

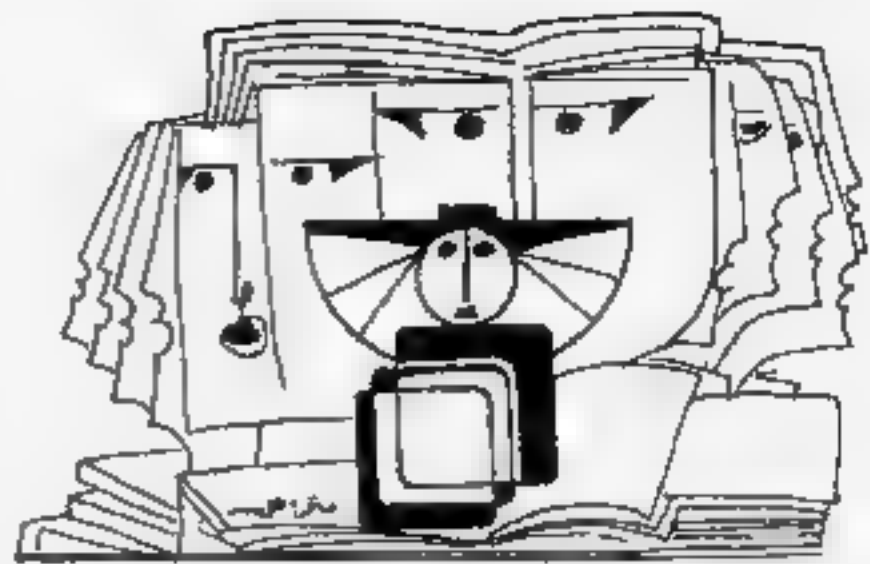
ثم إن الأساس الذي مهت عليه تلك المقولة لا يجرده لتدقيق من ليس ، لأن تحريك روح العمل مع عنة الأفعال وجود وعدها يومهم بأننا نصنف الفنان قبل أن نصنف عمله ، أو يوحى - على الأقل - بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطا مباشرا دون تفجيج ودور ذهنية ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور نموذج ، وأنه لابد أن يكون قد عانى ما يصوره معاناة حية حتى يتغلغل به انفعالا كاملا ، مع أن واقع الأمر لا يدعم هذه الفروض جميعا ، فمن القول - والموصوعى منه على وجه الخصوص - من غير مباشر بطبيعته ، وهو يظل من انفعالات صاحبه أكثر مما يندى ، وهو يقتضيه أحده - أو الإيهام بالحيدة - فيما

ذلك - في ختام هذه الدراسة - عودة .

وتطالما لمس الفكرة تقريبا عند الدكتور رشاد رشدي ، وبن تكس في صيغة مختلفة ، وتزيد من التعصيل ، ولكننا - مع ذلك - تنكس - كما اتكأت شهادة يوسف إدريس - على ملمح المطابقة بين الأصل والنموذج ، فالكاتب الذي يجعل شخص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها لواقعية ، التي هي السبب في كيانه ، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصا^(١٧) . والجديد هنا هو الاحتجاج بمبدأ « المحاكاة » ، بوصفه ترجمة نقدية للملمح المطابقة ، ثم بوصفه درية عمل - أو تهرب بالأحرى - تلك البرة الحاسمة في اختيارها ، القاطعة في توجيهها إلى جمهور المبدعين من يتخلون من القصص لغة حوارهم « أن لكتابنا ممن يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهي أنهم ليسوا أحرارا في أن يجعلوا شخص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية القصصية^(١٨) . وأصحاب هذا الموقف - كما ترى - يفتقون المسألة في جعلها على معيار الواقعية ، وعلى فهم خاص لمقتضيات هذه الواقعية إن شئت التحديد . وتدعش للمفارقة المحفوظة بين طبيعة المقدمات وبرجة النتائج في هذا المقام ، فالدكتور رشاد رشدي من الحقوا كثيرا على اعتبار الكيان الأدبي معادلا موضوعيا يستمد مقوماته من داخله ، وليس عن طريق مقارنته بأصول تنبئه أو تصادر عليه ، ومع ذلك تراه يرفع شعار المحاكاة صراحة ، ومع زاوية أصولية مباشرة ، بوصفه مقياسا لاكتحال لغة الحوار ، ومن ثم اكتمال الشخصية القصصية ، ثم العمل برمته

وتلمح المفارقة ذاتها حين تقرأ لصاحب كتاب « في الثقافة المصرية » : « جدير بكل رواية مسئول أن يفهم أن هناك فارقا هاما بين النموذج الذي يقدمه في الرواية وبين الفرد الحقيقي في الحياة »^(١٩) ، فشمز لوهلة أنك على وشك الصرفة بين لغة النموذج ولغة الفرد ، فالأول فية ، وإن لم تكن دارجة بالضرورة ، والأخرى دارجة ، وإن لم تكن فية بالطبع . ويرداد نوبتك لهذه الصرفة حين ترى احتكاما إلى « العلاقة الرمزية » بين العمل الروائي والواقع ، وإلى مبدأ « الاحتيار » الذي يلبي ضرورة المطابقة بين فن الحوار وواقع الحوار . بيد أنك لا تلبث أن تباهت حين تلحظ عتق المفارقة بين الإقرار بمبدأ « الاحتيار » بوصفه بدئية من بدئيات الواقعية الفنية ، ورفض تجليات هذا البدأ ذاته مما يتعلق بالحوار بصفة خاصة ، بدعوى أن الحوار القصص « يصنع من القارئ وبين العوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزا واضحا » ، على حين أن للتعبير العامي « وقعه وحساسيته ودلالته في نقل للشاعر كاملة » . وإذا كان الأول لغة من يرى « الصنة من الخارج » ، فإن الثاني لغة من يراها من داخلها ، ذلك الذي « يعلى التجربة الذاتية في أعماقها »^(٢٠) .

والحق أن صورة « الناية من الداخل » لا تخو عن شمول وسية ، مثلها في هذا مثل فكرة المطابقة في المحاكاة ، فالأداء الفني لا يعترض مما يشه التجربة معايشة ذاتية فقط ، ولا يقتضي الدقة في نقل الواقع حسب ، بل يقرب الدقة بالقدر على تصوير الطبيعة الإنسانية



يمكنك عليه من شخص ومواقف ، فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال لشخصية لا الكاتب ، وإذا كان هناك من فكرة ، فهي فكرة من خلال موقف ، وإذا لمجل في النهاية معنى عام ، فهو ما يوصى به نسج العلاقات ، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث ، في إيقاع عصوي مرهون - قدر الإمكان - بمبدأي التجرد والموضوعية .

(٤)

ورقة التوفيق في عمل ماتقدم من الموضوع بحيث لا يحتاج إلى مزيد من التفسير ، سواء قلنا بالنهجين ، أو المزاوجة أطقا لمستويات النموذج بشرية . أو التوزيع وفق أنماط العمل ، فالمحصلة واحدة لكاتب إزاء خيارين ، وعليه أن يجاوز موقف الفاضلة بالأخبار منها كتابها ولا ينفرد بالاحتيار بينها . غير أن المسألة - مطبقا - لم تكن تطرح بنفس الطريقة عند جميع من تصدوا لها ، فهي من منظور آخر ليست مسألة لتعين يوارن بينها لكاتب بنية الاصطفاء منها معا ، أو الركود إلى إحداها ، بل هي عند التحقيق لغة واحدة ، فلكي تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها ، ينبغي للكاتب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التي تنطقها في حياتها اليومية . فالواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هي واقعية الحال والمقال جميعا ، واللغة ليست أداة حوار أو قطرة لقاء بين صديقين ، بل هي جزء من مكونات النموذج البشري ، وعنصر من صميم عناصره . يقول يوسف إدريس متحدثا عن تجربته الأدبية : « اللغة ليست وسيلة ، اللغة في العمل الفني مثل اللون في الرسم ، أو النغمة في الموسيقى ، جزء من صميم العمل الفني . والمصالح أننا في الوقت الذي نقوم فيه بندي حركة صحيحة لإحياء الفولكلور العنالي والقصص ، نقف من اسعة الشعبية ، التي هي سمعة إنساننا ، هذا الموقف الرجعي ، وننظر لها باعتبارها عملا غير لائق »^(٢١) والحره الأول من هذه لقولة لاثير - مما نعتقد - جدلا ، فالأدب فن اللغة ومن حقه ألا ينظر إليها باعتبارها مجرد حلية أو إطار أو أداة توصيل . ولكن أنه لغة تلك ؟ هنا يقيم الكاتب نوعا من الترادف بين لغة العمل الأدبي وما أشبهه باللغة شعبية ، تلك التي تستمد مسوعات انتفاها - في نظره - من كونها لغة أصل النموذج ، أي من كونها « سمعة إنساننا » ، فإدام النموذج لا يتكلم إلا بأن يكون طبق الأصل ، فكذلك سماته ، ومما اللغة ، لا يتكلم إلا بأن تكون طبق سمات الواقع . ومرة أخرى مصطدم بمقياس الأصل والنموذج ، واقع الواقع وواقع العمل الأدبي ، ولكن لنا إلى

تصويراً حياً. ولأن هذه الطاقة التصويرية لا تتجلى إلا من خلال الموقف، أي من خلال ردود الفعل الإنسانية تجاه ما يحيط بالشخصية الروائية من متغيرات وما يصادفها من مصائر، فإن صدق العمل في هذه الحالة لا يرتبط بكمال التناسخ بين الفن والواقع بكل مكوناته، ومسا اللغة، قدر ما يرتبط بكمال التجربة الفنية، ومدى توحيدها في تمثيل - ولا نقول مطابقة - الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والخلقية^(٢٣)، ومعنى ذلك - في التحليل الأخير - أن دقة الصورة وحيويتها وإسابتها سمات للسودج الفني، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل Prototype، وأنها سمات موضوعية، قبل أن تكون سمات لسانية.

(٥)

ونظام اللوحة يقتضي أن تشير إلى اتجاه مقابل في تناول القضية. هو بالقطع أسبق من نظرائه تاريخياً، ثم هو - في أصعب احتمالاته - لا يقل عنها جميعاً قيمة وأهمية، سواء من حيث الاتكاء على الموهبات الفنية، وإن يكن من منظور معاكس، أو من حيث حجم الانتماء الذي استأثر به من حمرة النقاد والمبدعين، فإدام نعمة من يعتمدون مبدأ الاصطفاء أو التوسط. ومادام هناك من يعتمدون محاكاة الواقع حتى حدوده اللغوية، فإن القسمة المنطقية تفرض بداية أن يكون نعمة صنع آخر، يكتمل به مثلث الرؤية، عنيت بذلك تيار النصفي في صياغة الحوار الروائي.

وأصحاب هذا الاتجاه لا يعملون منذ البداية على فكرة المقارنة بين النصفي والعامة، فلكل من اللغتين - في نظرهم - جمهوره، ولكل منها وسائله. وإذا كان الأدب النصفي مجال استخدام الأول، فإن لأدب الشعبي مجال استخدام الثانية، ومن ثم تبدو المفاضلة بينها دون أساس حقيقي، لاختلاف الوسائل وأجهالات، ناهيك عن نوعية التلقي الذي تتوجه إليه كل منها.

وقد يمكن التسليم بأن العامة أكثر رواجاً في شؤون الحياة اليومية، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدراً من الثراء في قرائن الاستعمال وظلال الدلالة، غير أن هذا الرواج لا يعدم نظيراً له في لهجات كثير من الأمم والشعوب، وبرغم ذلك لم يدرّ محدد واحد من نقادهم وكتّابهم أن يحرص هذه اللهجات فرضاً، بدلاً من النصفي، لو أن يحمل إحداها في صراع مع الأخرى لتبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي (المولودور) يسير مع الأدب النصفي، دون صراع كل منها مع الآخر على البقاء^(٢٤).

وتعاضد حقيق - مما يرى هؤلاء - يتمثل في اتخاذ مبدأ الواقعية دريعة لتحكمه بعجز النصفي. من حيث هي نصفي، ذلك أن الواقعية لن تعنى في هذه الحالة سوى واقعية الأداء، ومع أن الفرق شاسع - بتعبير الدكتور محمد غنيمي هلال - بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة ومجتمعها ولا يصير أن يجاور صبي أو عامي باللغة العربية - على ألا يكون قد تكلف أو فبقة، ولكن الصبر كل الصبر أن يحرق

الكاتب على لسان صبي أو عامي آراء فلسفية، أو أفكاراً اجتماعية، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالموقف^(٢٥). ومغزى ذلك أنه لن يشجع للعمل حواراً عاماً إذا كان يعانى من قصور في مثل الموقف وإقناعاً به، فإذا نجا من هذا القصور، فقد لا يجسر الكثير حين يتعذر نقل بعض الرغوش الموضوعية في العامة إلى ما يداظرها من لغة الحوار الفصيح. لقد كان في هذه المصحح وأمثالها ما يحى من يدعمون هذا الاتحاد عن المريد، فقد حددوا ساحة كل من العنبر، وعقرو مفهومه انصلاق بلسان الحان وليس بلسان لغات وأصوات - أو كادوا - بواقعية البنية الفنية. غير أن الوضع لم يكن بهذا القدر من البساطة. فقد ساء في تعبير القضية ملاد كثير، وعلا دعاة العامة في الاحتكام - أحياناً - إلى مقدمات غير فنية بطبيعتها. كالعصرية، وذوق الجمهور، وروح الاستعمال، فلم يكن أمام الآخرين إلا الاحتكام إلى ثروت النصفي. وتاريخها، وتجاربها في استيعاب أنماط شتى من تنفذت بوقدة، وكيف أكتسبتها هذه التجارب ثراء في المعجم، وتوفى في الدلالة. وقدرة على احتواء المعاني الدقيقة التي لا قبل للعامة باحتوائها وكأن من هذه النقطة الأخيرة إزاء بعض تاريخي، يتمثل في دعم النصفي عن طريق إبراز صلها بالثراث، ومعياري، يصل إلى نفس نوعية عن طريق تقرير أصالتها بمعنى المعجم والدلالة والأسلوب. وكلا التبعدين يمكن أن يلمح في شهادة محمود تيمور، إثر تحوله المدوى من العامة إلى نصفي في لغة الحوار، حيث يقول: «أرى - فيما أرى - أن تعبيراً بالنصفي في طبيعة ما يجب أن يلتزمه الأديب، فالنصفي لغة أسيان، ولسان الثقافة، وقد اعصت منذ نشوئها حسب طول، فتعاقب عليها كثير من الأطوار، ومرت بها ألوان من التجارب، حتى انتهت إلينا راسخة الأصول وبقية البناء، تتناثر بالعنى في الألفاظ والتراكيب، والدقة في قواعد النحر والبلاغة...»^(٢٦).

ولأن نظرة الكاتب إلى لغة الحوار وجه من وجوه رؤيته الفنية لماهية العمل الأدبي وفلسفته الجمالية، فإن مقولة تيمور هذه لا يمكن أن نفهم على وجهها إلا في ضوء إدراكه لطبيعة الصدق الفني، فهذا الصدق - بالنسبة إليه - لا يقتضى بالضرورة ترجمة الواقع، بل هو - بالأحرى - نصيد له، وهو بالمثل لا يحرص معيشة العامة من الداخل. وإلا كان شأن الكاتب في هذه الحالة شأن من «بأكل حسناً كاملاً يستطيع أن يصف لك مذاق لحم الصن»^(٢٧). كما يقول «سوموست هوم» منتقراً: «على حين أن شريعة صميرة ربما كانت فيها القناعة لمن يريد أن يتذوق، وما هذه الشريعة إلا حاسة الملاحظة التي يتسلح بها المدع إراء الطواهر، وضاقه الخدس نديه في قياس عام يلاحظه على ملاحظته، وقلته على أن يملأ - بالتمثيل - ما عصى أن يكون قد بقى من عجوات اللواقف ونعرات الرؤية، «وحيث في سبيل ذلك أن يعرف من شؤون الناس ومن أوصاف بيتاتهم ما يسر له أن يتمثل وأن يندمج. ومن أحسن التمثل وأجود الاندماج كان بين هؤلاء الناس - على اختلافهم وتباينهم - فرداً منهم، يجبا معهم، ويقف مواقفهم، فلا يعبأ بتصوير ولا تعبير...»^(٢٨).

وإذا كان تيمور قد بث وجهة نظره هذه في تصاعيف بعض

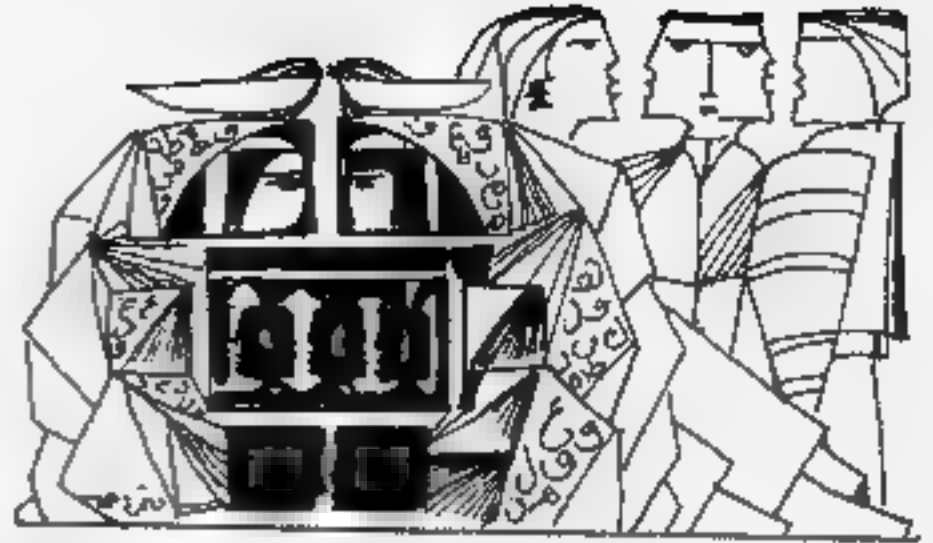
ملحوس في موقفه إزاء قضية الأزواج في لغة الحوار الروائي. (٢١١) والحق أن مثل هذا التحول لا وجود له بشهادة الكاتب نفسه ، فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لباطراد التراكيب العامة ، فهو قد اعترف به بحبائه وسيلة إلى تطوير المعجم لا موقف عداً ضدها . ومثل هذا لا نلاحظ فيه تحولا إلا بمقدار ما نلاحظه في تحويل من العربية القديمة على بعض المفردات الواطئة ، أو ما نلاحظه في امتصاص النعات المصرية الحية لما هو غريب عنها من ألفاظ الخسارة .

ويمكن أن نحصى في حشد مثل هذه الاعترافات الإبداعية التي عبر فيها أصحابها عن موقف أو رأي تجاه لغة الحوار الروائي ، ولولا أن ذلك سوف يكون تراكما لا يفضي إلى كبير جدوى ، فضلا عن أن المقدمات التي تساق عادة في هذا المقام لا تكاد تخرج - في جوهرها - عما سبق الإشارة إليه . بيد أن للكاتب الراحل عبد الحميد السحر إضافة في هذا الشأن لأبأس من الإلحاح إليها ، فهو ، فيما كبه عن القصة من خلال تجاربه الذاتية ، يتكئ - مثل تيمور - على المفارقة بين الصديق الواقعي والصديق الفني ، فعادة الفن إذا اقتصر على نسخ مادة الواقع كانت مادة بلا روح ، وجنحها كل عمل أدبي جيد ، هما الاحتيار والتهديب ، الاختيار يعني انتقاء زاوية الرؤية ، والتهديب يعني عنها تلقائية الواقع واحتلاطه . فإذا راعى الفنان في رسم الشخصية وانها الفول دون أن يحصيه لخير العاملين ، كان حوارها وهوا ولغوا ، ولو سلمنا جدلا وبأن واقعية الأسلوب تخم استمال العامة في الحوار ، فإن التصحية بهذه الواقعية تقصرها أقل بكثير من التصحية بالحوار كله الذي قد لا يهتم إذا ما كتب بعامة محبة لانهم خارج حدودها . (٢١٢)

وبإضافة عنصرى « الفهم » و « الانتشار خارج الحدود » لاحتلوس مغزى ، وبخاصة إذا رغبنا أن أعاننا الأدبية لا تستهدف بيئة بدائها وحسب ، بل تتوجه إلى كل قارئ ينحط من العربية لسانا ، غير أن هذا الاعتبار - وأمثاله - ينتقل بالمسألة إلى وضع آخر ، يجاوز انطق الفن المحض - الفني آتينا تعليق هذه الدراسة به - إلى الأبعاد التاريخية والقومية لقضية الأزواج اللغوية بعامة ، وما عسى أن يترتب على هذه الأبعاد من مباحث الوحدة اللغوية وتمدد اللهجات ، والذمة المشتركة ، وما إليها ، بيد أن لهذا جميعه - من الناحية المنهجية - محالا آخر .

(٦)

وربما نوقنا في البداية أن نسطق هذه الدراسة لنفسها النحاه من جملة الاتجاهات للطروقة ، وربما أحسنا الطن فرحونا أن يحسن هذا الاختيار من عناصر الحدة ما يضيق إلى حد بعيد تلك القضية . وأنشئ من جانبي ألا يكون هذا ولا ذاك ، فالهبة مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح ، ولم تكن الغاية الخامس عيار معين ، بقدر ما كانت رصد اللوحة بكامل رواياتها ، وربط للمواقف النقدية بأصولها ، ورد الشهادات الإبداعية إلى مصادرها ، بنية إصباح ما في هذه وتلك من مواطن للمفارقة والانسجام ، وهو إصباح لأصع عنه لقياس ما فيها جميعا من قصد أو إصراف ، كما أنه لا يخلو - في الوقت ذاته - من احتيار ، صراحة أو إيماء . ونحسب للدارس في هذه الحالة أن يقرن الحجة إلى



دراساته النظرية المستقلة ، فإن نجيب محفوظ قد عبر عن نظرة مشابهة ، وإن تكن من حلال جملة الاعترافات التي ألقى بها إلى عدد من الصحف والمجريات الأدبية . وهو منذ البداية لا يفتقر إلى الصراحة في اعتبار العامة ظاهرة سلبية ينبغي التحكم فيها ومحاصرة آثارها ، إذا لم يمكن التخلص منها كلية : « أنا لن أعتبر للعامة مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذي وسع الخوة بين الفصحى والعامة عندما هو عدم انتشار التعليم في البلاد العربية ، ويوم يتشور سيزول هذا الفارق أو سيقبل إلى درجة كبيرة » (٢١٣) . ومع أن الأدباء - بحكم رسالتهم - يتحمل عبء الإسهام في تضييق هذه الخوة ، بيد أن نجيب محفوظ لا يريد لرأيه أن يتحول إلى فرض ، ولا لاجتهاده الشخصي أن يصبح دعوة ، ولا للالتزام الخاص أن يزول إلى إلزام ، « فكل أديب الحرية الكاملة في اللغة التي يكتب بها » . (٢١٤)

وهذا الالتزام - لها يرى نجيب محفوظ - لا يعني التقييد المطلق بالمثل اللغوي في صورته التاريخية ، فهو التزام بمصيصة العصر ، إن شئت الدقة . صحيح أن الكاتب ليس من أنصار التوفيق أو الحلول الوسط التي تأخذ من كل جانب بطرف : « لست من أنصار الخلط إلا عند الضرورة القصوى التي لا مهرب منها ، ولكنه - وبعبارة أخرى - يرى أن المعجم الأدبي ينبغي أن يتأى عن الثبات ، وأن يتجنب الحدود ، وأن وسيلة التعبير ينبغي أن تشكل على أقلام المبدعين قبل من سواهم ، وأن لغة الكتابة يجب أن تتطور وتخلق كل يوم وبلا توقف » (٢١٥) . وهذا التطور - بدوره - مواصفات وطرق : فمن مواصفاته تجنب العريب والهجور من المثل اللغوي ، ومن طرقه استعمال الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامة ، وأن تنقل من العامة إلى الفصيحة - على سبيل التحوّل - تلك الكلمات التي لا مقابل لها في الفصحى ، وأن تفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو أفريقية . (٢١٦)

ولقد يُعز أن في مثل هذه الطرق صريحا من العدوان على تقاء الفصحى وسلامتها ، والأمر - في الواقع - ليس كذلك ، لأن نظام اللغة يرتبط بأساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات . على أن هذه المفردات حينما تقع في تسق مصيغ فإنها سرعان ما تستمد من السياق قبة جناية ترثمن بنوع العمل الأدبي ووظيفتها فيه . وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر في ذلك البس الذي وقع فيه بعض نقاد نجيب محفوظ ، حين طلوا استعماله لعدد من المفردات العامة إيماء إلى تحول

أختها ، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد ، لكي يقتنع - في خاتمة المطاف - بأن ركاز المشكلة برمتها يكاد يتركز في نسبية الروايات التي يُنظر منها إلى مفهوم الواقعية ، وما إذا كان هذا المفهوم يعنى نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله . ولكل من هذه المعاني روايته ودعائه وفتراته ابداعه التاريخي في نظرية الأدب ، غير أن آخرها ، وهو ما يسمى ببدأ الواقع الثالث ، هو أحدث هذه المعاني وأكثرها رواجاً في الدراسات الواقعية المعاصرة . ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحقي من ناحية ، وما يتجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقاً للمفهوم التقليدي لنظرية الحكاية ، من ناحية أخرى

وبمعرض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبي صورة للحقيقة الأولى ، بل صياغة إبداعية لها ، كما يلغى فكرة نسخ الأصل ، ليقيم مدامها فكرة إعادة تشكيل الواقع بواسطة الفن ، وهي الفكرة التي أطلق منها الكاتب الألماني برتولت بريشت في دعوته إلى المسرح المسمى ونقده للنظرية الأرسطية ، وهي - أيضاً - الفكرة ذاتها ، التي اعتمد عليها الواقعيون المحدث في محاولتهم ترويض الواقعية النقدية ، وهز

• هوامش •

أطرها التقليدية بالقدري الذي يسمح لها باحتواء ما تراه إيجابياً من مجرأ تيارات ماعد الواقعية ، كالرمزية والتعبيرية ، بما في ذلك الإفادة بعض الحقائق الفنية التي كانت تبدو فيما مضى غير ملائمة للمعز الواقعي ، كالمروص الخيالية ، والأساطير ، والموروث الشعبي ، ما يسمى بتيار الوعي ، إذ ترى جيمس هارت J. Hart لا يصح من اعتباره ضمن وسائل التشكيل الواقعي ، (٢٢) مع بُعد ما يسببها على الأقل من الناحية النظرية .

وأية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة التي تقيد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية بتقيدها ضيقاً ، وأد ضلالتها هتعت من المرونة والروحية بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق ، فكيف لحظر اليوه باسمها ما أصبحت تبيحه لنفسها ؟ وكيف لتحدد منها طريقة للمطابقا الكاملة بين واقع اللغة وفن الحوار الروائي ؟ وألا تستحق المسألة في هذا الضوء مزيداً من مراجعة المواقف ؟ وربما كان في طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكل عبء الإجابة ، وما يغني بذاته عن كل تفصيل .

(١) مزيد من التفصيل عن القيم التدريبية الرسمية في الحوار للمسرح ، راجع

Bamber Gascoigne, Twentieth Century Drama, London, 1974, P. 75-77

(٢) لعل لا يحتاج إلى بيان ، أن طبيعة الحوار ووظيفته في القصة القصيرة لا يكادان يختلفان كثيراً فيما في الرواية ، فضلاً عن أن من تناول هذه الظاهرة من النقاد والمفكرين لم يتركوا عن الفوارق الدقيقة بين هذين الشكلين القصصيين ، بقدر ما كانوا يلمحون لاختلاف المقروء بين القصص والرواية في الحوار القصصي جملة . ومن ثم فإن ما يقال عن هذا الحوار بالنسبة للحوار الروائي لا يقع بعيداً عما يمكن أن يقال بالنسبة للحوار في القصة القصيرة .

(٣) جيمس هارت : مقدمة (إنسان حاتم) ، (القاهرة سنة ١٩٦١ م) ، ص ١٠٠ ، عباس خضر - القصة القصيرة في مصر - الدار المصرية للطباعة والنشر - القاهرة - سنة ١٩٦٦ م - ص ١٣٨ - ١٣٩

(٤) جورج دبليو : دفاع عن الأدب - ط ٢ - القاهرة سنة ١٩٤٣ - ص ٢٢١
(٥) راجع لأبي - ص ١٣٩ . ونظر النص نفسه وتطبيق الدكتور محمد حسن عبد الله عليه في كتابه : القصة في الرواية العربية - دار المعارف سنة ١٩٧١ - ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .
(٦) انظر البيان للنص بمسرحية الصفقة لفرق الحكيم - مكتبة الأدب - القاهرة سنة ١٩٥٩ م

(٧) ذكرها السجاوي : اللغة الديمقراطية - انظر : أحمد أبو سعدة - فن القصة - ج ١ - ط ١ - بيروت ١٩٥٩ م - ص ٢٣

(٨) السابق - نفس الصفحة

(٩) محمد الصباني : كتابة القصة - الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ - ص ١١٢

(١٠) السابق - نفس الصفحة

(١١) د. علي القزعي - مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس - صحيفة المساء - ٤ مارس ١٩٥٩ - ص ٨

(١٢) د. محمد منور - الأدب وفنونه - معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦١ - ص ١٢٢

(١٣) د. شكري حاتم - تجارب في الأدب والنقد - دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٧ - ص ٢٩٨

(١٤) راجع بهذا الخصوص : يحيى حقي - الاستبكية والنيابكية في أدب نجيب محفوظ - المساء الأدبي - ٢٠ فبراير ١٩٦٣ - ص ١

(١٥) السابق

(١٦) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية - مجلة - يناير ١٩٧١ - ص ١٠٢

(١٧) د. وشاد رشدي - فن القصة القصيرة - ط ١ - مكتبة الأنجلو - القاهرة ١٩٥٩ - ص ١١٨

(١٨) السابق - ص ١٦٧

(١٩) محمود أمين العالم وحيد المظفر أنيس - في القصة المصرية - دار الفكر الجديد - بيروت ١٩٥٥ - ص ١٨٩

(٢٠) السابق - ص ١٧٢ - ١٧٣

(٢١) انظر شرح جود درويش لمفهوم المصطلح في تصوير الطبيعة الإنسانية ، وتعليق ديفد دبشير عليه في

Critical Approach to Literature, London, 1969, P. 74

(٢٢) د. محمد فنيحي حلال - النقد الأدبي الحديث - ط ٢ - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٨٦
(٢٣) السابق - ص ٦٨٦ ، ٦٨٤

(٢٤) محمود تيمون - دراسات في القصة والمسرح - مكتبة الأدب - القاهرة (د ت) - ص ٢٦٩

(٢٥) السابق - ص ٢٦٤

(٢٦) من حديث لنجيب محفوظ مع فراد دواردة بعنوان «رحلة الحسنة مع القراءة والكتابة» - مجلة الكاتب - يناير ١٩٦٣ - ص ١٩

(٢٧) السابق - نفس الصفحة

(٢٨) مباحث مع الرجل الذي خرج عملاقاً من جبل طه والعتاد واسمكيم ويسمونه حديث أدلي في الكاتب إلى كمال الجبريل ومحمد جبريل - المساء - ٢١ / ١٠ / ١٩٦٢ - ص ٨

(٢٩) السابق

(٣٠) غم

(٣١) كسودج لها يرى فراد دواردة في دراسته عن «النص والكتاب» : «أن نجيب محفوظ ، حذر للغاية من اللجوء ، قد استخدم كلمات حامية حذرة في هذه الرواية ، سبها المنفعة ، مسبب ، جردل ، غرمل ، القرائة ، جرس التلويح ، باكسوي ، أعطت لي حبي وأكمل عليك - إلخ ، والبقية تلقى في رواياته القادمة » انظر النص والكتاب عمل ثوري - مجلة الكاتب - يناير سنة ١٩٦٣ - ص ٩٤

(٣٢) عبد الحميد جودة السحور - القصة في خلال تجارب الدالية - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٦٠ - ص ١٩ - ٢١

(٣٣) انظر

(٣٤) انظر

(٣٥) انظر

(٣٦) انظر

(٣٧) انظر

(٣٨) انظر

(٣٩) انظر

(٤٠) انظر

(٤١) انظر

(٤٢) انظر

(٤٣) انظر

(٤٤) انظر

(٤٥) انظر

(٤٦) انظر

James Hart, Oxford Companion to American Literature, N. Y. Oxford Univ. Press, P. 733

ولزيد من التفصيل عن المسرح المسمى وعلاقة الواقعية الحديثة بتيارات ما بعد الواقعية راجع لكاتب هذه السطور - في المسرح المصري المعاصر - مكتبة الشباب - القاهرة سنة

١٩٧٨ - ص ١١١ ، ١٢٩

البطل في البحث ضللك

الأغتراب الإنسانية



تحتل شخصية البطل في الرواية المعاصرة مكاناً مهماً فتعدد روايات تناولته النقدي لعدد من النماذج لوجهات النظر في تحفته الإبداعية وإذا كان التعدد في روايات تناول وجهات النظر مثراً للواقع الفكري والفني فإنه يقتضي في نفس الوقت ضرورة التحديد والتخصيص في الدراسة النقدية

وبطل الرواية صورة خيالية تخلفها بنية الكاتب الفكرية متطابقة مع موهبته ، ولستند وجودها من مكان معين وزمان معين ، وتنعكس علاقات البطل المشابهة في العمل الروائي ظروفها الاجتماعية وسياسية واقتصادية بعضها ، تؤثر تأثيراً جوهرياً في تحديد هوية البطل ومسيرته

ومن الطبيعي أن يحدث في فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم غيرها خلخل واعتزاز في النظام القيمي القديم ، وبين التلاشي والانبثاق ، يحتاج المجتمع أزمات عدة ، ويقاسى الفرد أزمات مماثلة تتعلق بجوهر وجوده وإثباته بين هذه الجواهر والاختبارات الخارجية .

اعتدال عثمان

ومن الطبيعي أن يمر المجتمع الكمي مجموعة من الأفراد بتغييرات أساساً إنشائية موجهة ، بمعنى سيادة القيم الكمية على سلوكهم وتصرفهم ، على الرغم من عجزهم عن تراخ أنفسهم بهتاف من محار سيطرة القيم الوسيطة لتدبيره وتغلغلها مدام بسنة الإجماع كانه وير من هؤلاء المبدعون بعضه عامة ، الكتاب منهم ونفوس . إلى جانب الفلاسفة والمشرعين الدينيين والتأويلات

ولقد حدث تحول مؤثر في الشكل بروي مع دروسه في تحليل شخصية البطل تدريجياً ، وبدأت بوادر تلاميذ الديك في أعماله كافي . ثم في الأعمال التي تنسب إلى مرحله الرواية الجديدة « Nouveau Roman » ، في كتابات فتالي ساروت وألان روب جريه . حيث تحتل الشخصية لحناء تالماً ، في حين يتنامى الاستغلال الذاتي للأشياء بعيداً عن إرادة الإنسان ، فتقلص أهمية الفرد وأهمية

فقد فقد الإنسان موقعه المتميز في النظام الاقتصادي الليبرالي القائم على التفرقة الفردية والمناصرة الحرة ، حيث يشارك الإنسان مشاركة صالة في صنع الحياة وتشكيل المستقبل ، وأصبح يحتل موقعا هامشيا ، وينصب دوراً ثانوياً . نتيجة تغير السمة الاقتصادية ونحوها إلى نظام التكتلات والاحتكارات الكبرى . وهو تحول بدأ في نهاية القرن التاسع عشر ، وبلغ مجاه التاريخي اعظم بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠ . وقد صاحب تغير في علاقات الإنتاج تحول آخر ، فقد تحولت قيمة وسببه ، مثل نفوذ ، إلى قيمة مصفوفة ذات طبيعة كمية . وباعتماد القيم الكمية . وبحلول القيم الكمية التبادلية مكاف ، انكشفت العلاقات الإنسانية لداحس قدر انكشاف علاقة الإنسان بالأشياء . وحلت مكانها علاقة وسيطة متدبيرة ، علاقة بقيم تدليه كمية حافظة . يحكمها اقتصاد السوق وليس سبعة الفردية الحقيقية (١)

حياته الخاصة داخل البيئات الاقتصادية السائدة . ومن ثم تنكشف
صلايته في الحياة الاجتماعية بشكل عام

وما بين المرحلة الواقعية المتمثلة في أعمال زولا وبلزاك وفلوبير^(١١)
وتأكيدا قيمة الفرد ، وتحلل هذه القيمة في الرواية الحديثة . ظهر
شكل روائي يهتم بالتكوين النفسي للبطل وسيرته الذاتية ويتميز هذا
الشكل الروائي بوجود شخصيه محورية هي شخصية البطل المعصل
problematic hero . وتصور الرواية قصة عث
البطل عن قيم إيجابية تتح له أن يعالج الصدع الذي حدث بين الذات
والعالم نتيجة رفضه للقيم السائدة . ولكن ذلك البحث ليس في الحقيقة
سوى بحث متدد في عالم تسوده قيم متدنية . وإن كان عالما متقدما
بالمقاييس المادية . وبعد دون كيخوت^(١٢) في رواية «سيرفانتس» أبرز
مثال للبطل المعصل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر .

لقد ظهر دون كيخوت خلال فترة تحول تاريخي . واجهنا فيه
البطل بإيمان دسحل لا يتزعزع بقيم متداوية . تمثل في جانبها العاطفي في
تقدير «الرومانس»^(١٣) وفي قيم القروسية التي عرفتها المصولة الوسطى بشكل
عام . لقد حاصر كيخوت أول معركة عظيمة للإيمان الداخلي بالمثل العليا
صد سوقية الحياة الخارجية . وجعل من حياته قصيدة شعر وسط مزيج
خيالة من حوله ، وشجع إيمانه - على الرغم من هزيمته النهائية -
والسحرية المصورة في العمل الروائي في عمله - في أن يحتفظ بمعائه
كاملا . بل إنه استطاع أن يحول جانب من وهج إشعاعات ذلك الإيمان
إلى عزيمة المتصر . وقد جرى الاصطلاح على تسمية هذا الشكل الروائي
بالمثالية التجريدية Abstract Idealism^(١٤)

إن معاصرة كيخوت الواحدة المتكررة بأشكال مختلفة . التي تأخذ
طابعا متعبيا ، وتكتمل باكتمال دورة حياة البطل . بمحكما في الأساس
حالة مزاجية رومانسية ، ورغبة عارمة في حياة مثالية في مواجهة الحياة
الحقيقية ، وإدراك يائس في نفس الوقت باستحالة حقق الذات في هذا
العالم . ومن هنا تتصحم الذات وتصبح معادلة للعالم الحقيقي ، وتنشأ
كل علاقة إيجابية لها بالعالم الخارجي . وتلجأ إلى الاكتفاء الذاتي الذي
هو وسيلة يائسة للدفاع عن النفس . وترتكز رواية المثالية التجريدية على
الحياة المزاجية ، وعلى انعكاس الأشياء على مرآة الذات بوصفها عناصر
بائية أساسية . من شأنها أن تحل مشكلة جيالية تتطوى على مشكلة
أعلامية . إن نظام الأفكار في العمل الأدبي يتجلى في العناصر البائية
المنكوكة للشكل الفني ويكشف عن نفسه عن طريقها . أو عنى آخر
عن طريق العلاقة الإيجابية بين هذه العناصر والعالم الخارجي . ولكن
علاقة العناصر البائية في رواية المثالية التجريدية بالحياة المعيشة في خلال
حصة معينة ، تتطوى - بحكم طبيعتها - على إشكالية . إذ يصبح المزاج
والخدس والتمدد وانعكاس لأشياء على مرآة الذات عادات في ذاتها .
ومن ثم تظهر طبيعة هذه العناصر الهادمة لوحدة الشكل . كذلك تنير
هذه المشكلة الإيجابية مشكله أخلاقية يعطرحها الفكر الفلسفي اليوتوفي .
هي علاقة الحقيقة الداخلية بالحقيقة الواقعية والمفاضلة بينها
كذلك ظهرت شخصية البطل المعصل في مرحلة لاحقة . تاريخي

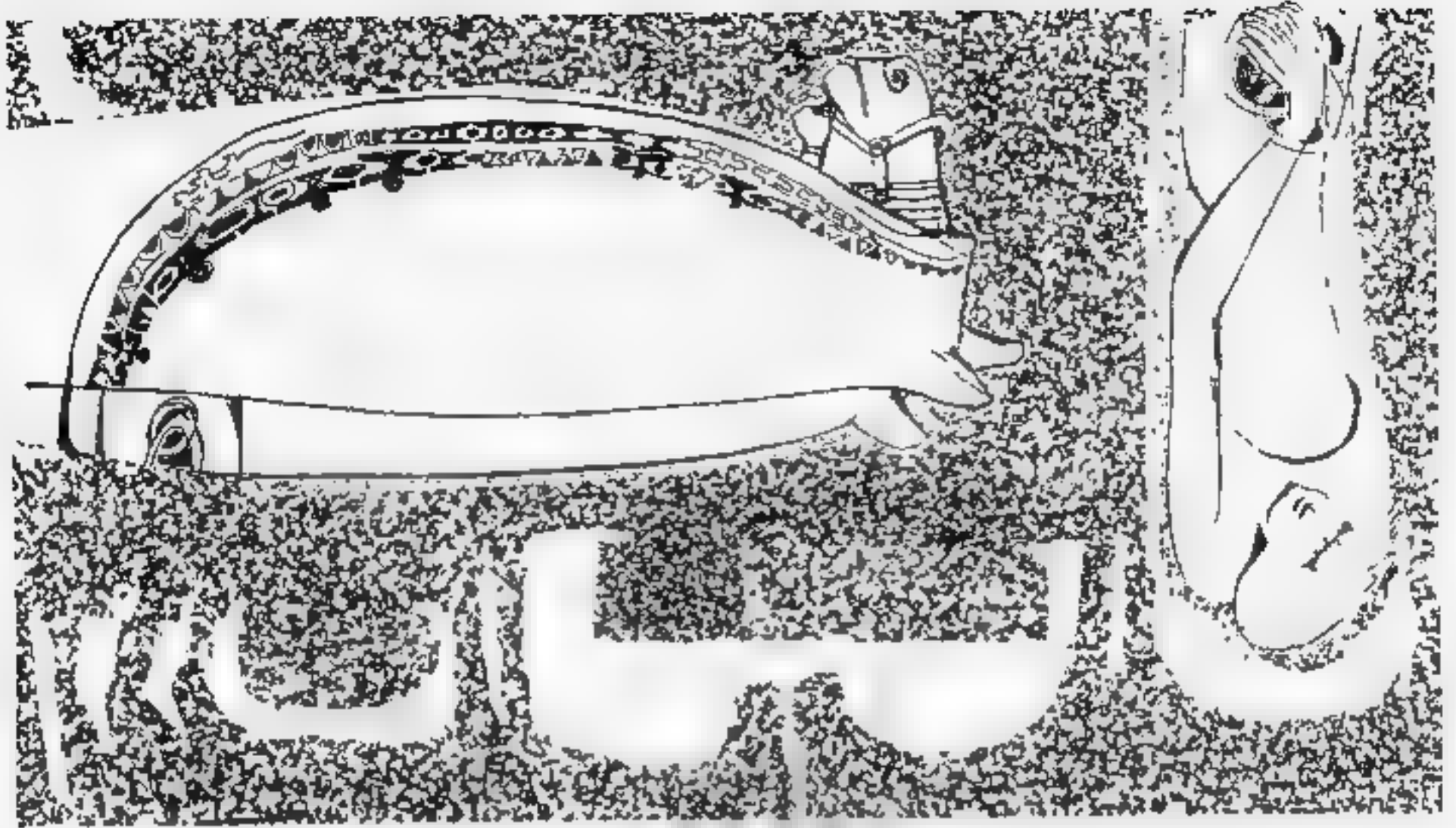
ومستشعرا . وتغيرت عما يعرف برومانسية الاستبصار

Romanticism of Disillusionment
بمثل الحقيقة اليوتوية مسخفة مسخفة ، حقيقته أخرى عاتية هي واقع .
فهو لا يستطيع أن يسمى روحا فخورا بل مدخل وبرن ذاته بعد
الحقيقة المثلى والشبسية . فبعد حدير بلاديرت ومن ثم يكون من
الصعب عليه التحقق في واقع المعنى . لكنه لا يستطيع كذلك أن سحى
من محاولة التحقق . حتى يتر به عاف في ذلك . لأن حياة سوف سكر
عنده السحرية . وسوف يرغمه على موصفة بصلاب ومعداة . إذ يجد
اعتوه . وهذا يصبح ذاتيه الشرط لأقصى هزيمة ويسير هد بولف
من جانب البطل بعدد لا يدع لأهوج في كل الاتجاهات . كما فعل
دون كيخوت . وإنما حل أثره مدحى مشجرة روحية خاطفة
الأهمية الأولى في هذا الشكل الروائي الذي يمثل في روم
فلوبير «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale في
شخصية أبلوموف

إن هذا البطل يسبى إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود وهو
يكشف عن بقية هذا في صورة دقة الفلسفة . كما يكشف . دون
هزيمة . عن عداوته وحدته الروحية . ويقطع انوشانج بينه وبين
الأسباب ولزواطة كافة . ولا يبقى أمامه سوى الإنكار التام لكلا
الخارج والدسحل . إذ إن أدنى اعتراف يؤدي حتما إلى حصول التزور
الخرج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معا . إن تقبل أي عنصر
خارج عن الذات يقود إلى تحرير الموقف الانتهاري في التعامل مع هذا
العالم المرعوض لدى البطل . واستعاض للمع حقيقته في بصره .
تأكيد الجباب المذاني فإنه بدوره لا يبقى سوى رثاء ذاتي لمجموع .
ويصبح الإنكار ملادا وحيدا للتعابش مع هذا الشاهر البين

وتسجل المصلة الفنية لثل هذا الموقف في تحليل القيم الإنسانية كافة
والكشف عن بطلانها البائي . وبسيرة حالة مزاجية تشاؤمية عظم .
تؤدي إلى تحليل الشكل في الرواية . ذلك أن العصر الإنجابي في العدة
الأدبية هو الذي يصبى عليها وحدة شكلها الفني . وعندما يواجه الكاتب
حقيقة التعارض بين متطلبات الشكل الروائي وصيغة تكوين بطل
بوصفه النموذج الإنساني المهورى في الرواية . فإنه يضطر إلى بحث عن
قيم إيجابية . ولكن بحثه يتمحصر عن مواقف بصولية يائسة . كأن يجاهر
البطل بالإلحاد مثلا . أو يتقبل في شجاعة وحدته ومضيقه

إن قسوة الاستبصار في هذا النمط الروائي تنبع من سيادة النزعة
العنانية في الرواية . ولكن الاستبصار لا ينجح الشخصيات والأحداث
كانتا مجسدا عمائل كثافة الوجود البشري في الواقع . وتبقى الرواية سلسة
من الصور ومرحبا مكوبا من عناصر شتى وأحاسيس ماسة . جمع بين
الحزن والمرارة والاحتفاء . ولكن لا يرق إلى كنية حياة وكنية
وبالإضافة إلى ذلك يكرر في الرواية ناقص آخر بين التكرار والحقيقة
ونمثل في عصر الزمر . هي مواجهة برن يكشف عقب اندائه
وتدنيا . لا في مصالها اليائس بحث عن العيم في انبي لاجتماعه لعلمه
وفي العلاقات البشرية صعب . بل في عمرها عن مقاومة تقدم الزمن
الذائب . وإدراكها حمية الاحداث النطفي من فوق قيم سبق أن



وتنقب ، ذلك الاختدار الذي يتم بعمل حركة الزمن الحسية . في نسب
الذات ، على مهل . كل ما امتلكت . في حين تدوير كوكب تسلي وتكرار
مهم . بمصائر غريبة عنها

و من أشكال روى ثابت لدى بصير فيه نموذج البطل المعقل
وحمل فيه - من الساحة البحرية والتاريخية والسياسية - موقفا وسطا بين
تصوير حداثي . يسمى برواية التكوين النفسي والفكري
Bildungsroman ^٧ ومن أهم أمثله رواية جوته دسوات
مران قبلهم ميسر Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship

ب. تكوين شخصية البطل . وبناء الحكمة في هذا الشكل الروائي
يتجسد خلق مصالحة بين الذات الداخلية . التي لم تتحل عن نظامها
مثالية والتوقع الاجتماعي . على الرغم مما يكشف هذه المصالحة من
صراعات ومخاضات حطرت . ونسب مثالية البطل المعقل بواقعية
وتفقد - على الإسهام في توسيع آفاق روحه للنفس التي تسعى إلى
سحق من خلال تعامل القاص مع حقائق الحياة . وليس من خلال
لاقتصار على التأمل إلى تكوين الوعي للبطل بحتل . في حقيقة
أمر موقف وسط بين المثالية والرومانسية . به يمر على صيغة مركبة
منها مع . وبحدود محدودتها في نفس الوقت . فيجمع بين الحركة .
وهي نسمة عبرة مثالية التجريدية . والتأمل . وهو جوهر الموقف
رومانسي . بين الرغبة في تشكيل الحداثة وتفتح الكامل للاستعداد . إذ
موقف لدى تمر هذا الصراع الروائي موقف إنساني . ذلك لأن العمل قد
معل واقع وبحكم . يرمي إلى هدف معه هو تطوير ملكات الإنسان
بصور لا يمكن أن سمو ويرددهم كعمل عن التدخل المعال للظروف والبشر
المحيطين . كذلك فإن الوصول إلى تحقيق الخلف لا يعد حافزا للآخرين

محسب . بل إنه كذلك وسيلة لتكوين الذات فكريا ووجدانيا

إن البطل لا يقف في مواجهة الأبية الاجتماعية القائمة . بل
يتناول . على العكس ، خلق استجابة لحاجته الروحية العميقة في تلك
الأبية ذاتها . وهو من هذا المنطلق يستطيع التغلب على غرته الروحية .
ومن ثم يصبح الفهم والتواصل الإنساني العميق ممكنا . ولكن هذا
التواصل لا يتحقق في يسر وسهولة . إنه محصلة جهود شخصيات عانت
الوحدة والعزلة في داخل الذات . وتمكنت من تطوير ذواتها كي تتألف
مع الآخرين وتحصل في النهاية على ثمرة تحول ثرى ومثمر . هو في
الحقيقة تنويع لمحنة أهل من الصبح الإنساني . تتصم موقف مثاليا .
ينج لصالحهم أهمية الأبية الاجتماعية بالنسبة لوجود المجتمع
الشرى . ولكنه يقصر دورها على إتاحة الفرصة للتعبير الفعال عن جوهر
الحياة . وبذلك تعد تجلياتها السياسية والقانونية مجرد أدوات لخدم أهداف
الأصلي من وجودها

وفي هذا النمط الروائي يصير . سببا . موقع البطل هواري . فهو
لاسير عن غيره من أفراد الجماعة التي ينسب إليها . ويعدو أفرادها
حمضا أمال مشتركة تسعى إلى تحقيقها . ولكن وجوده في مركز العمل
الروائي يكشف . من خلال عده الصب واسول . عن كذبه لعام
بصورة أوضح . إن الأساس الفلسفي وراء التعبير السعي هو وقع لبطل يركز
على وجود هدف مشترك . يجعل حياة البطل توري مع حيوات
آخرى . يجمعها السعي نحو نفس الأمان . ويربطها نفس نصير

إن ماء الشخصيات ومضائرها في رواية جوته . على سبيل
المثال . تحدد شكل البناء الاجتماعي من حولهم . وهنا يظهر الخلاف بين

صعده الأسبوع الاجتماعي ورعية الكاتب في أن يصور قلوبها لتدخل
محضر استرعى كفى يصح عليها المعنى فالعنى نراد وجه ليس معنى
موضوع مستندا من حقيقة الأسبوع . ولكنه معادل لإمكانية تحقق
الشخصية من خلال العمل . ولحقاً الكاتب . عندما يواجه هذه
المشكلة . في السحرية بوصفها عنصراً حيويًا يعرض عن عاب المعنى في
الأسبوع ذاته . وكثيراً ما يوفق البطل المعنى في العثور على معنى محقق
وحوده . كما فعل قبله لم يسبقه حلال سوت مرانه . ولكنه كان يقوم .
في واقع الأمر . بحار عنصراً يعيد من الخليفة ليحفظها بهانه . وماسة
ومثابه . كما يقوم في نفس الوقت . في عناصر أخرى لاقتادها
معنى . في هذا تصور الرومانسي لتحقيقه يهدد تماسك الشكل
نروالي . إذ به قد يؤدي إلى تعاقب التصور الرومانسي إلى الحد الذي
يجوز محو حقيقة ذاتها . ويقلها إلى محال يحظر تماماً من كل العقبات .
متفهم صلب الواقع . ونصبح الأشكال الروائية غير كافية لتحقيق هذه
الغاية

(٢)

وإذا كانت أزمة القيم قد أدت إلى ظهور شخصية البطل المعقل
في الرواية العربية . نتيجة للتغيرات الاقتصادية التي غيرت بنية المجتمع
الأوربي . فإن أزمة المثالية . تقرب منها في نتائجها وإن اختلفت أسبابها .
قد اجتاحت العالم العربي وظهرت آثارها في الأعمال الروائية بوصفها
انعكاساً لظواهر الحياة اليومية

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التي تعاقبت على العالم
العربي منذ أواخر الأربعينيات . والتغيرات الاقتصادية الكبيرة بين
الطبقات الاجتماعية المتضاربة . إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية
التقليدية . وإلى إدراك المثقف العربي لاسيما المعايير والقيم التي تحكم
سلوك الفرد وتصرفاته . أو إدراكه . على النقيض . لجمود هذه القيم
وعدم فعاليتها . كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية في تصور
المثقف العربي والواقع الذي يسي إلى تغييره . إلى تقادم إحساسه بالفرية
والانزعاج . وبماشبه وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية
القائمة . ويتحول شخصيته إلى أداة خادمة عرض خارجي منفصل عن
ذاته

وكما ازداد وعي المثقف بأزمته . واجهته ضرورة اختيار موقف
عينه . فإما الانسحاب من الواقع وجنب المواجهة والحرب واللامبالاة
والتيأس والتشاؤم والاقتصاص من الذات . وإما المصالحة الظاهرية مع
الواقع والرفض الصمى له . الأمر الذي يفسر بشبه الأقمعة وتناقض
الظاهر والباطن . أو التناقض بين المبادئ والموضوع . وبين العمل
والخارج . ولا بد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتفكير
والمداراة . وهي كلها اختيارات ومواقف عليه . ويبقى أمام المثقف خيار
آخر هو المشاركة في عمل جماعي من أجل تغيير الواقع والسعي نحو
مستقبل أفضل وأكثر تلاؤماً مع القيم الحقيقية التي يسعى إلى
تحقيقها (٣)

ومن الأعمال الروائية العربية التي تعكس أزمة البطل في البحث

عن قيم حقيقية تنجح له محاربة حالة الاغتراب روايتا يوسف إدريس
«البضياء» (١) و«قصة حب» (٢)

يطلق يوسف إدريس من نقطة واحدة في بروبير . ويشرح
منظورا رؤية متكاملة . تتمثل في رمة عرب المثقف العربي من دونه
وعن واقع . وفي رحلته الشاعرة المنصبة بخاربه اعتراف الذات ومحدودتها
عن طريق التوحد بالآخر في حب . وأب الصبح بين الداخل
والخارج . ومن ثم الاندماج في جماعة . ومشاركة للعداة في شكل
مستعينة من خلال العمل الثوري . وهو القيمة الحقيقية التي يصح عن
الحياة معروها

وإذا كانت معاناة بطل في رواية «البضياء» سبباً للإحباط
والإحباط الكامل . نتيجة للتناقض في بيئة البطل النفسية والفكرية .
وانعزال الحقيقة الداخلية عن الواقع الخارجي . وحشية اصطدام هذه
البيئة المتناقضة المتقسمة مع بيئة المجتمع وظروف العمل السياسي السري
الذي كان يعاقب بدوره من الانشغال الداخلي . والتأين بين الفكر
الطري والواقع الاجتماعي الذي يهدف إلى التعامل معه وتعبيره . إذا
كانت «البضياء» تمثل موقف البطل السلبى . فإن «قصة حب» تمثل
النقيض . إذ يعبر البطل عن القيمة الحقيقية . ويتصاعد معروبه
حياته . في تألب واستحسان . في دروة التحقق الكامل . وهي دروة
بادرة . يتو فيها اعتراف الذات نتيجة لتوحدتها مع الآخر . وتكتسب
في نفس الوقت شرعية الانتماء الأشمل إلى الجماعة . في ظرف تاريخي
فُتت فيه الفئة الاجتماعية التي ينتمى إليها البطل . وهي الطبقة المتوسطة
الصغيرة ذات الأصول الريفية . دوراً حيويًا في تعبیر وجه الحياة
السياسية والاجتماعية في مصر

إن الحب والعمل الثوري هما المكونان المحوريان اللذان يدور حولهما
الحدث في الروايتين خلال مرحلة تاريخية قصيرة . وإن كانت حاسمة .
في تاريخ مصر المعاصر . تلك هي المرحلة السابقة مباشرة على ثورة
١٩٥٢ والسنوات القليلة التالية لها . فالحدث في «قصة حب» يبدأ
بالاستعدادات التي كانت تجري في صوحي القاهرة لتكوين كتائب
العدائين للقيام بالكفاح المسلح ضد الإنجليز في منطقة القنال . ثم
بتناول حريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية في البلاد . وتنبؤ
«البضياء» العمل الحزبي السري قبل الثورة وبعدها بأعوام قلبية

وبعيد تحديد المرحلة التاريخية في تعرف ظروف الصراع الاجتماعي
في مرحلة محددة . كما يلقى الضوء على علاقة الفئة الاجتماعية التي ينتمى
إليها البطل بهذا الصراع . إن يحيى وحمزة . بطلا «البضياء» و«قصة
حب» . يمثلان فئة المتعلمين ذوي الأصول الريفية الفقيرة . معتمدين
يعود يحيى إلى القرية وهناك فلتروا أننا فقراء مطحونون . يسفر بالحيل
للعيش . (ص ٤٨) وحمزة كذلك . «أبوه عامل السريسة» من
أصل ريفي . يعيش في العرب التي تقيمها مصلحة السكة الحديدية
للعمال الذين يصلحون القصبان . حيث «الفقر عورع بالعدل على
الجميع» (ص ٢٩) وعربة الدابة تشر محمد معصا . تدرس
أفراد حياة لاختلفت علاقاتها عن الواقع ليرى عطف به

ولا تحرك : وأنتظر ، وأنا هاهنا .. أنى قد أصبحت السيد . (ص ٣٠)

« فى تلك الليلة بدأ إحساسى بملكيتها » . (ص ٣٧)
« لما لا أحاول أن أناها ، وأناها فعلا ، فى تلك الحالة سأحس أنى انتصرت واستحوذت عليها تماما » . (ص ١٧٣)

أو تتحول علاقة الحب إلى علاقة فجوة بين صياد وعريسة :
« إن الرجل وهو يطلب المرأة كالصبي حين يحاول الإمساك بفراشة ، إنه يقرب منها فى حذر مبالغ فيه ، مخافة أن يأتى بحركة غير مقدرة ومحسوبة تجعلها ترف بجناحيها وتتهرب » . (ص ٢٥)

« أجلس صامتا صمت من يتجنب الفرصة للانقضاض » . (ص ١٢٤)
« كم ضج فى صدرى ألف هائف يبيب فى أن أنفخ » . (ص ١٢٤)

إن هذا الموقف دامه تصور تقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل ، يحفظه الكاتب فى مقولات تقريرية مباشرة . كقولته : « المرأة تنتظر من الرجل أن يكون هو إرادتها .. هو الذى يريد وهى ترفض أو تقبل . أو لا تعرف حتى كيف ترفض فتضطر . المرأة لا تريد إلا شيئا واحدا ، أن تكون امرأة » . (ص ٨٦) . وطبيعى أن يتناقض موقف البطل ، فى هذه الحالة ، مع الواقع الفعلى فى « فسانى » ، الشخصية الساتية الرئيسية ، سيدة « أصل يونانى » ، تمارس العمل الثورى من خلال لجنة تحرير للمستعمرات ، وتشارك مع زملائها المصريين فى الكفاح الوطنى والالتزام الحزبى . ولم « يكن يبدو عليها أنها من ذلك النوع المغامر أو المتساهل » . للعكس كان صحيحا ، كانت تبدو دينامو هائل ، وعاطفة حماس لا تفرغ » . (ص ٢٦) وهى ، فوق ذلك ، صريحة فى تحديد علاقتها بيجى

« أنا لا أستطيع أن أبادل هذا الحب . أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجى » . (ص ٧٤)
« أنت صديق .. صديق فقط ، ولكنك أعز الأصدقاء » . (ص ٢٨٧)

إن الانفصال بين الداخل والخارج ، وعدم القدرة على رطب الصدق بينها من ناحية ، ومواءمة الذات مع الواقع الفعلى ، من ناحية أخرى ، ولذا فى نفس البطل نزعة إلى التماس أو إعلاء الحب إلى موضع القداسة والتحرر :

« فسانى كانت فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى » . (ص ١١٣)

« كل كلمة منها كانت شيئا مقدسا بالنسبة لى » . (ص ١٧٩)

« سانى فى بقية كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية ، كانت تكاد تقرب فى نظرى من ظاهرة شاذة ، كالتحارق للعادة » . (ص ١٩٤)

« حتى فى الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسى فى وضع حسدى

(٣)

إن أزمة بيجى بطل « البيضاء » ترجع إلى ازدواج اغترابه ، الذى يعكس ، فى المستوى الأول ، فى صورتين متعارضتين ، هما التباين بين الداخل والخارج . وينجأ البطل إلى الاسترجاع والتكنولوجيا الداخلى كى يعزل الصورة الداخلية ، فى حين تنعكس صورته الخارجية من خلال اسرد والحركة الخاصة للأحداث والحوار القليل المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى . وبينما يحس البطل على الرواية من خلال استخدام الكاتب صيغة التكلم . فتع الأحداث منه وترتد إليه . وسبح و دوائر معك فى حين يعكس العالم على مرآة الذات المنقسمة يبدو لأشياء متعلقة بحيط ربيع بين هاريتين

لما المستوى الثانى للاغتراب فإنه يبدو فى اغتراب البطل عن الجماعة ، ويتجلى كذلك فى عدة صور ، هى : الانفصال عن الأصول العرقية ، وثلاثى الإيمان بقيمة العمل الملهى ، ويحدوى العمل السياسى السرى ، ومن ثم العزلة الكاملة والإحباط التام .

ومن أهم سمات التفتية فى الرواية تصاعد التراكيب الدرامى بين هذين المستويين بتعدد صورهما ، تصاعدا متواريا ومتداخلا فى نفس الوقت ، بحيث يؤدي تفاقم أحدهما إلى ازدياد حدة الآخر ، كما تؤدي محاولة إحلال أحدهما مكان الآخر إلى تكثيف حالة الاغتراب بشكل عام .

تصلنا الصفحات الأولى من الرواية بالتناقض بين الصورة الداخلية والصورة الخارجية ، فالبطل يؤمن داخليا بأنه لا يمكن للحب أن يعمل الثورى ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يملك إلا أن يفكر وهو فى طريقه بقاء ريبتين فى العمل فيما إذا كانت إحدهما أو كلاهما تصلح لأن يحب . إنه يفعل ذلك برغم علمه « التام أنها أمثلة لا يصح إقارنها أو التشكيك فيها فالعمل الذى نقوم به جاد وعظيم » . (ص ٥) أما الحب إذ حدث فيه يحدث من وراء نفسه ، « ومن وراء الإحساس المتولد بالواجب » . (ص ١٧١) إن الإحساس بوجود قوة بين الداخل والخارج يدفع به إلى التعلل والتوسل بالمبررات ، فبغى أنا « عندما تفكر بينا وبين أنفسنا لا نفكر فيما يصح وما لا يصح ، إنما نفكر فقط فيما نريده » . (ص ٨) تلك هى الصورة الداخلية ، أما السلوك الخارجى المثالى فإن به دواع أخرى ، « فى نفس الوقت الذى كنت أتصرف فيه كثورى شريف عاقل متزن ، يحد فى كل ما يحسه لورا مجرد مشكلة ويحاول أن يحلها ويجد الحلول المناسبة لها ، كنت أدرك أن حكمتى ونفلى سببا لعدم رغبتي فيها » . (ص ١٣٩) لذلك لابد أن يظل الانفصال قائما . وبطل « تفكر دائما بطريقة ، ولحيا بطريقة أخرى ، وتطور على طريقة حياتنا ، ومع ذلك يظل يحبها ، بنفس الطريقة » . (ص ٩٦)

إن القيم الاجتماعية التى تحملها الذات الداخلية تبدو مناقضة للقيم التى ينادى بها المثقف الثورى ، من تكافؤ وندية فى علاقة المرأة بالرجل ، ومشاركة فى عمل مثولية العمل السياسى . هذا تحول تلك العلاقة ، من المستوى الخاص ، لتصبح علاقة سيادة واستحواذ .

« أصبحت مستمتعا غابة المتعة بذلك الموقف الذى كنت ألقه ، الموقف الذى لم يكن على فيه إلا أن ألبت فى مكانى

وصنعه بإرادتي ، قلدت نفسي إليها (ساني) بإرادتي ، وإيرادتي أريد أن أكرم قيودي . فمن أين أتى بإرادة تلي إرادتي ؟ وكيف أحطم بنيان لا غلك نفسي إلا أن تبسه وتستر نسيه ؟ (ص ٢٧٢)

إنه في الحقيقة يتوهم إخضاعه وإن لم يثب التوقع عن معاودة المحاولة ، فيكتب إلى ساني خطين وراء حجاب . لأريها ذاتي الحقيقية التي لا تظهر إلا بكلماتي . (ص ١٩٣) ولكن الخطابات ليست وسيلة للمواجهة بقدر ما هي استعفاء وراء قناع الكلمات . وفي كل مرة يستعد فيها القناع الضعيف يرتد إلى الداخل في عصف ، وتتناوبه أحاسيس الحجل وإدانة الذات

«كنت أهال على نفسي بصفحات داخلية مكثمة .. بينا نفسي كلها في جنازة حجل قائمة» . (ص ١٩١)
«كنت في لحظة أن نحت البقعة الحمراء في جلدها قد بدأت أهوى في بئر حجل عميقة» . (ص ١٩٠)
«ولم أجب ، عدت مرة أخرى أهوى في بئر الحجل ولا أريد أن أخرج منها» . (ص ١٩٠)
«تصورت هذا الغرام المستمر وقد عرفه أحمد شرق ونفسي وكل الأصدقاء والزلاء .. أن يقولوا عني إنني إنسان فاسد منحل ، استغل فرص العمل لتحقيق مأربه الشخصية» . (ص ١٧٠)

كذلك يؤدي التجاذب العنيف بين الداخل والخارج إلى تناوب أحاسيس أخرى تغرق البطل في طرفاتها ، وتعدى هذا التجاذب ولا تحجب من حدته ، تلك هي أحاسيس الشك والخوف واشمور بأن تحقق الوجود مشروط بوجود الآخرين :

«ويشش الشك حتى ليشتك الواحد أحياناً في نفسه .. الشك الذي يورث الرعب .. الشك المركب الذي إذا طال بقاؤه في النفس يأكلها ويهرؤها كماء النار» (ص ٢٥٠)
وكذلك الخوف . يصبح إحساساً مركباً يبدد الصدور في نفسه ، ويبدأ علاقته بأمه .

«نشأت أخاف منها ونشأت تخوفني . وبيننا كل ما بين الخائف والمخوف من نور حرج وحساب صير» . (ص ٤٧)
ويشتد ليخلف علاقته بساني :

«أخاف أن تنتهي جلستنا .. وأخاف أن أقول كلمة تقطع التصمت فتجرحها الكلمة ، وأخاف إن سكنت أن يتضر موضوع الحديث ، وأخاف أن أتكلم ، وأخاف أن أسكت ، وأخاف إن تكلمت هي ، وأخاف إن سكنت» . (ص ٢٢٤)

إنه يشعر بحظر داهم يهدد حياته ولا يستطيع تحييه نتيجة توقف وجوده على وجود شخص آخر

«أحسست بأخطرها يمكن أن يحس به إنسان أحسست بأن حياتي ووجودي كله يعتمد على شخص آخر أو على رضى في هذا الشخص الآخر» (ص ٢٧٠)

معها ، وكأنها إحدى الخمرات» . (ص ١٧٣)
ولكن الإعلاء أو التماس ليس سوى تعريض وإحلال للحلم أو المثال في عمل الواقع . ومادام الانقسام قائماً فستظل التثبيت بالمثال وقتياً عرضياً ، لا يحسم للمشكلة ولا يعمل الأثرة ، إذ لا تثبت الحقيقة الداخلية أن تعرض وجودها في صياغة تقريرية ، تمكس مرة أخرى مقولة البعد - الصياد والفريسة .

«كنت كغيري أعتقد أنني إذا أردت أن أنال أي امرأة فلا بد أن أناها ، وإذا أردت أن أغبي فتاة فلا بد أن أغبي كانت لدى فكرة تامة أنني أستطيع أن أجعلها أغبي . بل أكثر من ذلك ، كلما كانت الظروف أصعب كلما قننى الوضع وسلطت عليه إرادتي وكبراني لأنتصر ، وأزداد ثقة بنفسى . وأرداد ثقة بنفسى» . (ص ٢٨٨)

ولابد أن نستخدم أزمة البطل وتبلغ ذروة يتحتم عليها اتخاذ موقف ما . وبينما يتم اللقاء بين البطل والمرأة مما يشبه الاعتصام ، يشرع بجنى غطورة هذه اللحظة في تقرير مصير حياته

«كنت أحس أن صفارة البدء قد انطلقت ، وأني أنزل الحلبة لأبدأ أول صراع ينشب بين الواقع وبين ما أريد» (ص ٢٨٩)

وإذا أعدنا كتابة العبارة بشكل مختلف لأمكن القول إن البطل كان يخوض أول صراع للتوفيق بين الحقيقة الخارجية (الواقع) الشخصية الداخلية (ما أريد) ، ولكنه لم يستطع ، في حقيقة الأمر ، أن يعالج الصدم في نفسه . ومع أنني كنت قد حققت هدنى القديم منها . ونلتها ، إلا أنها لم تكن أحبتي كما أردت» . (ص ٢٨٩) فاللقاء إذن كان أشبه بالصدام ، حل نحو أنحل بالتوازن المخرج الذي كان يحفظه التثبيت بالمثال ، ولم يبق للبطل سوى أن يلجأ إلى الحلم بوصفه تعويضاً تخيلاً . «أحلم أنني استطعت أن أجعلها أغبي بطريقة ما ، وأحلم بمعادني حين يحدث هذا .. أحلم بالمستحيل» (ص ٢٩٤) ، ولكنه يشي أن الحلم تعويض هش لا يبنى على التحقق القلبي ، أو عن الأمل في تواصل حقيقي ، فيستبد في حوة اليأس ويعلن «أبشع أنواع العذاب» إذا سألت نفسي ماذا أفعل عندما أجدني السؤال ، وإذا أجبت هذبتني الإجابة ، وإذا حلمت لعذبتني ، وإذا شككت نقاننى أمر الموان ، (ص ٢٩٦) ويتعاقم الموقف ، ويصل إلى نقطة اللاعودة : «وعقل كله أراه رأى العين يغصل شيئاً شيئاً من واقع الحياة ، ويتصاعد متصوفاً في عبادتها ، وكأنها تجردت هي الأخرى ووصلت إلى معنى الله» . (ص ٣٠٠) إنها ذروة البحث من بديل يبلغ فيها إعلاء الخلل الأعلى لنهاوى مرتبة العناء في المحبوب .

إن هزيمة البطل ، في واقع الأمر ، أساس مشكلته ، إذ إن إعلاؤه في دائرة الذات يؤدي إلى انتهاء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص . ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل . فتتحقق كل محاولة لمحاورة الذات ، إذ تتحول ، في الحقيقة ، إلى انعكاس للانعكاس .^(١١) وهو يدرك «أن المشكلة الكبرى أنني كنت أنا الذي صنعت بنفسى كل هذا ،

(٤)

إن أزمة اغتراب يحيى نجد المقابل الاجتماعي لها في شخصية حمزة بطل «قصة حب» المرأة تأتي في حياة حمزة بعد العمل الثوري وليس منه إنها ليست حبيبة محسب، بل «شريكة في الكفاح»، وعصر هام من عاصم استمراده» (ص ١٠٦) وهو عندما يفكر في ذلك الكيان المتكامل ويفكر في الزميلة المرأة المكافحة الحميلة المتجددة الحيوية النائمة الانفعال» (ص ٨٢) إن المرأة تمثل لديه إنشاء مادية ملموسة ويحيى إلى وجودها كما يحيى عباد الشمس إلى الشمس، والنبات إلى الماء، والغريب إلى أرض الوطن» (ص ٧٩) إنها تعادل لديه الانتماء إلى الوطن - ويبع حبه لها من نفس الفخرى العميق المتدفق الذي ينبع منه حبه لبلاده «أنا مش بحبك حب عادي.. أنا حيث مصر فيكي.. حيث النيل في دمك، وياض الفطن اللى في وشك وشمسا الحيرة اللى اتفلسات في عبيكي» (ص ١١٥)

إن الحب هنا يستمد شرعية وجوده من العمل الوطني المشترك ولا يتفرض منه، فهو يدرك أن «عاطفته فاحيتها لم تكن عينا، ولم تكن اعترافا، ولا جريمة، وإنما كانت حقيقة مادية ظلت تسرب طبقة وراء طبقة في أعماقه» (ص ١٠٨) ولكن حمزة رجل يؤمن بالعقل والعلم» (ص ٥٩). ويرى الحب حقيقة علمية من حقائق الحياة ويظهر إليه كما يظهر إلى حقيقة علمية يمكن إنجازها كالأشياء

- ١ - الحب الخلق علاقة مادية يقتضي وجودها زمنا وعشرة وتجربة
- ٢ - هو يشعر تجاهها بأحاسيس حقيقية
- ٣ - هذه حقيقة علمية أخرى، لكنها ناقصة.
- ٤ - لا يمكن أن تكتمل إلا إذا وجدت استجابة مقابلة عند الطرف الآخر

وحمزة المدخل العمل يعلم أيضا، ولكن حلمه يتضمن من عصر الواقع أكثر مما ينسحب إلى الخيال.

«وسرح خياله.. في جزيرة معها.. هي والطبيعة واللامسؤوليات، كم يبدو هذا رائعا!.. كم تبدو الراحة والمخ الصغير التي لا يزاوها حلوة!.. كم يلوييت هادئ وزوجة وأولاد جميلات» (ص ٦٦)

وهو كذلك يتعرض للحظات شك واحترار واغتراب عن الذات وإدانة ما عدا، تعرض فورية حبه وتقبله بالاردراء

«راح يكر على أنسائه، ويضبط يديه فوق ضلوعه، وتقص كل عضلاته محاولة أن يجعله يتكش ويتكش حتى لا يبدو للعيان» (ص ١٠٦)

ولكن حمزة سرعان ما يؤول إلى الانتماء إلى ذاته عندما يدرك أن فريته، في محاربتها الانتماء إلى قصة المجتمع، قد ذهبت إلى الطرف النقيض، وتكررت على نفسها، كل دافع شخصي حتى الحب، ولكنها يوم أنها تمدح نفسها وأنها تعمر، هذا الموقف الرومانسي عن ذاتها، إذ إن التوحد مع الآخر هو أول خطوة نحو الاندماج الأكبر في الجماعة، ويتنازى إدراك فورية هذه الحقيقة مع عكس حمزة من رأب الصدع المؤقت الذي حدث في داخله

«لم يعد يظن إلى نفسه وكأنه لا يزال قطرة في محيطها، ولا

كانت هي القيس المتجسد، ولا المعنى المخرد الذي له قدمية لا يجرؤ على الدخول فيها.... ولم يكن نصه حمزة الناصر وبصفه الآخر حمزة الرجل.. بل كان هناك التهام لا ينهي يؤلف بيها» (ص ١١٢)

إن التوحد مع الآخر لا يبي اغتراب الذات عن ذاتها محسب، بل يعادل العمل الثوري، فيمحو طاقات الطفل، ويصنع الفخرى على حياته

«كان حرفا لا معنى له.. لاني حرفا آخر، فصار كلمة لها وقع وتقل ومكان» (ص ١١٣)

«أنا شاعر بقوة جديدة، بطاقة من النشاط بنسري في تفكيرى.. دلوقى حاسس بمعنى إن بلدنا دى بلدنا فعلا.. والناس دول ناسا» (ص ١٤٢)

إنه أيضا المهاد للخروج الذات من حدودها الضيقة إلى رحاب الجماعة بمعنى أكثر تفننا وأعمق نصجا، وعى يتبدد منه الوهم الرومانسي ويصبح أكثر صلابة وقدرة على التعامل مع الحقيقة

«كنت واعد الكفاح بشكل بطولي.. كأن مسيح.. دلوقى شعرت بقصيتنا كبيرة وبدورى فيها متواضع.. كنت حاسس بالفرة وأنا صحيح بقرم بدورى اللى بيخدم الناس، إنما كنت بعيد عنهم.. إني خلصت أشعر بأن اربطت بالمجتمع ارتباط ولبق.. إننا كلنا هيلة.. أنا وأنى اندمجا في كل الناس، وأصبح تعدادنا بالمليون» (ص ١٤١)

«أنا مش حا اجوزك بس.. أنا حا اجوز بيكي المجتمع» (ص ١٤٢)

إن علاقة البطل بالمرأة تتوازي مع علاقته بالعام وبالحياة السياسية والاجتماعية. وإذا كان وجود سائق في «البضاه» ليس وجودا مستقلا عن ذات البطل بل انعكاسا لمجموع علاقته بالمجتمع ويعمل الثوري على وجه التحديد، فإن وجود فورية كذلك يعد انعكاسا ولكن من نوع مخالف. فالكتاب المتحوي في «قصة حب»، وراء الأحداث، يرمي إلى تقديم رؤية ملحمية^(١٧) تكشف عن تعاطف الوعي الجماعي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على التصدي، من خلال المقومة والعمل الفدائي، لتحرير الوطن من الاستعمار، ثم الانطلاق نحو بناء مستقبل

إن حمزة في واقع الأمر، ليس بطلا عاديا، بل هو تجسيد قوي لمكرة البطولة التي تشمل في العمل كله، وتتكامل معه، شخصيات جواس أخرى منها لذلك فإن الشخصية الساتية الرئيسية في «قصة حب» تمكس جانبا من وعي البطل - الذي هو في نفس الوقت وعي الجماعة - صورية في لحظة مواجهة مع النفس تقول:

«فهمت أن المجتمع الذي أوجد فيه ما هو إلا جسد حتى كبير، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه» (ص ١٢٤)

عندئذ أدركت أن خلاصها الذاتي يكمن في الانتماء إلى المجتمع، والفردية: «دوب يؤدى إلى عارح الجسد الخي الكبير، ويؤدى في النهاية إلى داخل نفسي الضيقة المحدودة ودائرة رغباتها الصغيرة لأحف وأموت» (ص ١٢٦). إنها تبدأ رحلة انتابها إلى الحرية بارتباطها

لعاطف الرومانسي بحمرة ، الطل الذي لا يجلل إليه الصنف الإنساني ، فتكر على نفسها وتستكر منه الحديث عن حبه لها . أنا كنت فاكرة إن الناس اللئيم ذلك حاجة ثانية . كنت فاكرة إن العمل الخطير إلى وراهم أهم من الحاجات التافهة التي يجري وراها كل الناس . (ص ٩٩)
« حرماننا هو الفرية التي يفرضها علينا الكفاح » (ص ١٠٠)

« المفروض إننا نحرق علفان غيرنا بعيش » . (ص ٩٩)
ولكنها سرعان ماتت الوجه الآخر للمعادلة ، وتعترف أن الحب ليس (انحلالاً) أو غيابة للعمل الثوري ، وإنما هو حقيقة متكاملة لحقيقة الكفاح . وهكذا تكتمل الفكرة الرئيسية في الرواية من خلال علاقة تداخل وتعامل بين حركتين أساسيتين :

الحركة الأولى :

الإيمان بالشعب وقضيته كان سبيل حمرة إلى الانتماء إلى الآخر وبالتالي إلى الآخر ازداد اندماجه في الجماعة

الحركة الثانية :

الإيمان بالآخر كان سبيل فوزية إلى الانتماء إلى الجماعة . وبالانتماء إلى الجماعة تعمق توحدها مع الآخر

إن فوزية ، برغم دورها المتمثل لفكرة كلاتنبرج إلى كلاتنبرج والجماعة ، شخصية حية لها تكوينها الخاص ومحيطها الاجتماعي المختلف عن محيط البطل ، فهي تنتمي إلى أسرة برجوازية صغيرة ، والدها موصف متحرر يؤمن بمبادئ الثورة الفرنسية ويوافق على سكن ابنته بممردها في الأقاليم ، وعندما تستكر بعض ذوى قرباها اشتراكها في مظاهرة ١٣ نوفمبر واجههم قاتلاً « كلموها هي .. أنا أبوها مش سيدها » . (ص ٢٦) وهو كذلك لا يمتنع على زواج ابنته من رجل أبوه عامل دربة في مصلحة السكة الحديدية . إنها إلى جانب ذلك « أنثى » ، وأنثى نادرة الجمال » (ص ٣٦) لها ملامح نفسية وجسدية محددة

« نظراتها دائماً فيها بريق .. ودائماً عينها لا تطرف ولا يطرق إليها حمل .. نظرات دوغرى ، لا تخفى شيئاً ، ولا تخفى غير ماظهر منها » كلامها واضح وصريح فيه الطمأنينة البالغة ، فيه الثقة .. وسلامها دائماً له نفس قوته ودائماً أصابعها تضغط نفس الضلعة بنفس القوة » (ص ٨٧) .

إنها في الحقيقة امرأة إيجابية ، تكاد يبردها بياضها وحرارتها في الأدب المصري الحديث :

« ليه هاودنى وقتت لحظة الحب الجميلة دي بالتفانى ؟ الحب لا ينفنى .. وإذا بوقش يندل .. الحب يتأخذ .. يتأخذ كده . قالتها وشت على أطراف أصابعها وقبلته » . (ص ١١١)

إن هورية تطف على الصوف النقيض من سائق وتمثل الصورة

الإيمانية لمفهوم المرأة : « الحبيسة » وشريكة الكفاح . سائق ، اليونانية المناهضة للقيمة في مصر ، ليست معتزلة بالمعنى المادى محسب ، بل إنها تعاني اعتزالياً مركباً . إنها تتردد على يحيى يوب ، لكنها لا تأتي إليه بدافع الحب ولكن لتفزع على شخص يجيبها ويحس أنها مرتبطة به بشكل ما لأنه يجيبها . (ص ٢٤٦) وعلى الرغم من أنها تصرح منذ البداية بأن حبا الحقيقي هو لزوجها فإنها لا تعارض في استمرار حبه لها ، بل تدعمه بدوام ترددها وتلتهمها على قراءة خطابات إلى تومج مشاعره . ولكن إذا حاولت مراوغة هذا الحب والأقارب منها تراجع إلى الخلف مذعورة وتتهمى إلى بدائي ودلب . (ص ١٩٤) . ويبلغ اعتزالها دروته في لحظة ضعف اتانها عتب مكاشفة يحيى لها حقيقة مشاعره : « إنها تطلب مني أن أدعها ، مستسلمة ، وتطلب مني أن أدعها وبكى ، أحتويها بلراعى وهي مستسلمة إلى صبرى وتطلب مني ألا أعلها وبكى » . (ص ٢٢٠)

إن موقف سائق في حقيقته ليس سوى انعكاس لمشاعر البطل وليس ناعما من عاطفتها نحوه

« كنت أعتقد أني لن أقاتل ولكنك هوسى بجيك لي ، أعلني من حياتي ومن نفسي .. وأنا أحب حياتي وأحب زوجي وأنت صديق .. لا شيء غير هذا . لماذا أنت مصر على أن أهلك ؟ لماذا ؟ » . (ص ٢٨٧)

وانعكاس مشاعر البطل على المرأة يجد صدى في تكوينها النفسي والفكري . هي بدورها تقوم بعملية إحلال وتعرّيص لتقيم الحقيقية في حياتها

« إنى مستعدة أن أموت من أجلكم ، ولكن كل عائلة لها بلادها وتهاجر تصبح كالركب الذي يرفع علم بلاده دائماً وفي أى مكان ، وأنا ولدت من عائلة يونانية » . (ص ٧٧) وتتوارى علاقة سائق بالعمل السياسي في مصر مع علاقتها بيحيى ، إن ما يشدها إليه ليس الرجل فيه وإنما الكاتب

« حتى حالة الاستسلام التي كانت فيها لم أهدنها أنا الرجل فيها .. كتابي هي التي أهدتها » . (ص ٢٢٢)

إن طبيعة العلاقة بين سائق ويحيى حالت دون أن تساعد البطل على رآب الصدع بين ذاته الداخلية وصورته الخارجية ، وكذلك اعتمادها ما كان يمكن أن يمثل قيمة حقيقية لدى البطل ، تعرض اهتزاز القيم السياسية والاجتماعية الأخرى في حياته . لقد تعرف يحيى على سائق في فترة كان يشعر فيها بالتناقض بين حقيقة تصور العمل السياسي وأسلوب العمل الذي كان يمارسه في الواقع . وقد قرر قطع علاقته بالتنظيم . ولكنه كان يؤجل تنفيذ القرار . « ونحن عرفنا سائق فرحت ولعل جزءاً كبيراً من فرحتي كان راجعاً إلى أنها جعلتني أؤجل ذلك القرار إلى الأبد ، وجعلتني أعود شبة طريق كنت أكرهه رها عي » . (ص ١٨٦) إن المرأة هنا تعويض عن الإحباط في الانتماء إلى العمل السياسي ، وإحلال لمثال زائف مكان المثل الأصلية « لعلاقة يسبها ، إذن ، ليست سوى إحلال عبادل كان لابد أن ينتهي بالإحباط والإحباط ، على نحو يصاعف من خطورة الصدع الأهم في نفسه ، الذي يقودنا إلى مناقشة المستوى الثاني لاعتزاز البطل

(٤)

إن يحكي نجاته الرعة في الانتماء إلى أصوله الربعية . ونكه ما يكاد يجد نفسه في قرنته وبين أهله حتى يبدأ يتناقص مع نفسه « ما أكاد أصبح في قلب بيتنا حتى أفق وأحس أنني محرم آمن يلهو في المدينة وأهله هنا حماة عرافة غلاية طيور » . (ص ٤٨)

ثم ما يلت أن يشعر بالصيق والانعصال عما حوله .
« كل ما أحسه أن بين قوم غرباء أخرج عليهم . وبطنت قلبي من أجلمهم » . ولكني أدرك أن قد أصبح بيني وبينهم شيء » . (ص ٤٨)

ويدأ في انتحال الأعداء للفرار . ويعادى القرية حاملا معه ندمه وحزبه في نفس الوقت . ويشعر أن القطار لا يقطع به مسافة فعليه فحسب . بل مسافة نفسية كذلك . تبعده « عن ابن القرية المدين ها » . (ص ٥١) . وتصله بين المدينة والمنهول بأهوائها . الضائع فيها . الطامع يوما أن يحضرها ويتحكم فيها » . (ص ٥١) . وعلاقة بيني بمدينة تعادل علاقته بالمرأة : فصياح سائق يمثل لديه « ضياع المدينة الوهم في قرية الواقع المريب » . (ص ٥٢) .

إن استبدال الوهم بالواقع بكرس عرلة البطل في داخل ذاته . ويعتده القدرة على التعامل مع الحياة . فيظل حارح لأشب . يرى العالم الخارجي خطرا ملحا يهدد وجوده . ومن هنا يشتأ حوجه من مواجهة الجماعة التي تبدو له كتلة واحدة متحصة ومعادية هو وخارجها

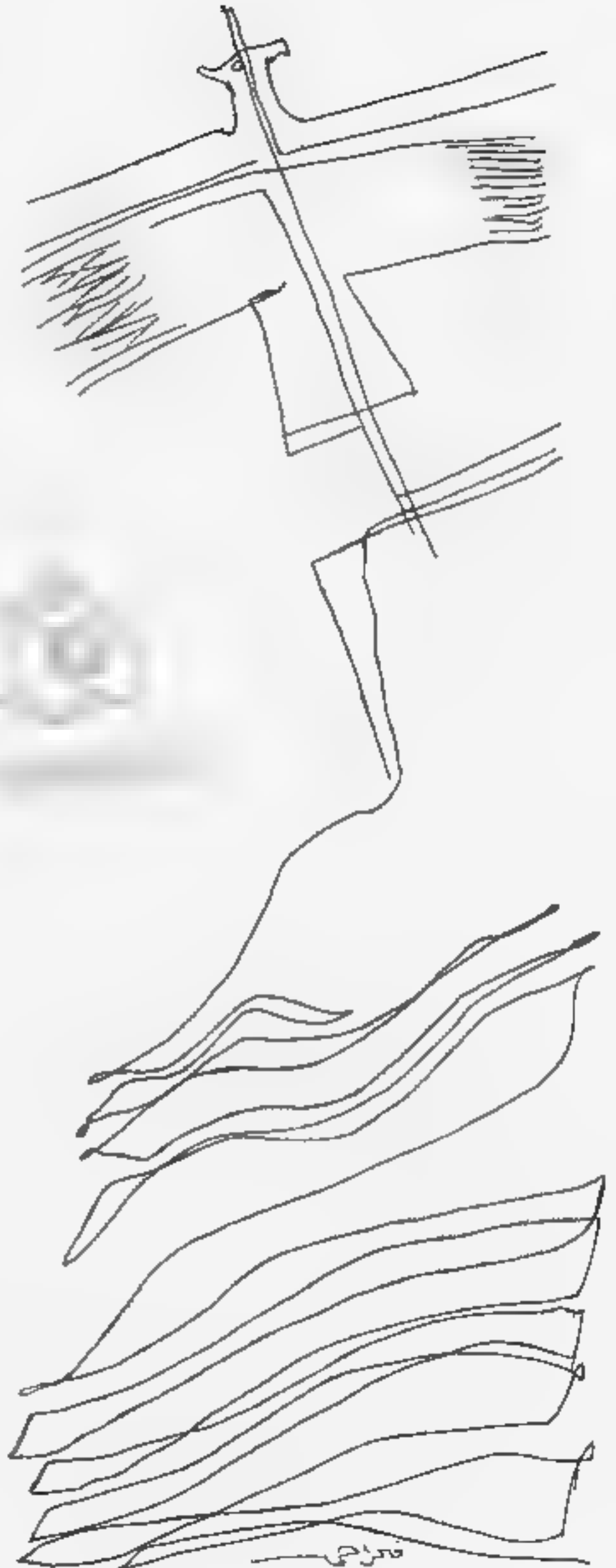
« كنت أحيانا أفق من مهام وظيفتي وأتفرج عليهم (المعال) وأنا حائر منهول .. كنت لا أكاد أميزهم من بعضهم البعض » نفس الوجوه ونفس النظرات نفس المطلق » . (ص ٦٧)

« كنت أحس أن تلافيا خطيا يسرى بينهم (المعال) كالأسلاك غير المرئية » . ويربط أجزاء ذلك التطوير الطويل المتحرك صولي » . (ص ٦٨)

إنه يرى جماعة المعال المرصى أمامه « كالعضاية المتصائمة قبلا » . وإلى ورجعت على ظمها الأدوار » . (ص ٦٨)

واعتراب البطل من جماعة المعال لا يرجع إلى تكويه النفسي محسب . بل إن هناك ظروفًا موضوعية كثيرة أدت إلى تحول عصبه من طبيب يقوم بفحص المعال المرصى ويصف لهم الدواء وتمحيصهم الإحارات . إلى مجرد مت للممارصين منه والمتحدثين عن لغويين والقرارات التصفية ضد المعال . في عية داعية نشاط النماي وتوضو أعصاته مع إدارة المصانع . على نحو أفرغ العمل من كل قيمة حقيقية له

« كنا في زمن تصنع فيه القبايات وتفرغ ويتاجر بسكرتهم وأمانة صناديقها . وكنت قد جئت بعد أجيال من الأطباء الذين عودهم المعال أن تزعد الأجارات بالتشعيرة » . (ص ٢٠٣)



وفي لحظة مواجهة حاسمة بين يحيى والعمال المتأربين يكشف يحيى حقيقة موقفه منهم . وسب عدائهم له ، إياها

« لحظة جعلت جدراننا كنت قد ألفها لنفسي وعشت أنحرك بها تنهاوى ونهار .. ولم يعد أمامي إلا أن أرى ما كنت أجهله وأتعامى عنه ، إذ لست في الواقع والحقيقة سوى جزء من ذلك الجهار الضخم الكبير الذي يسير هؤلاء العمال ويتحكم في مصائرهم .. كنت أقول لنفسي أنا مع العمال .. فهأنذا في ساعة الحد أختار جانب الجهار الذي انتهى إليه وأدافع عنه بدفاعي عن نفسي ووظيفتي .. » (ص ٢٠٩)

لقد تبين أن مصالحه الحقيقية تنمق ومصالح فئة اجتماعية أخرى عبر الفئة التي يتسبب إليها بالمولد والفئة التي يدافع عنها بالخطر

إن انبهار الإيمان بالعمل الموهي ، وهو شكل من أشكال التعامل مع المجتمع ، صاحبه اميار آخر أكثر خطورة . قوس المدعائم الأساسية بسية الشخصية ، ذلك هو الإيمان بتجدي العمل السياسي الذي كان يحوض عماره

« بدأ يحظر في أحيانا أن كل ذلك العمل السري الذي كُشفت فيه ولقيت أهم سنوات عمري أعرض لا يمكن أن يؤدي بنا إلى ثورة حقيقية تنقل بلدنا .. » (ص ١٨٤)

غير أن يحيى ظل يمرض على نفسه الإيمان بلا إيمان . ويحيل « البحث عن طريق آخر أكون مفتنعا به .. ويصعته ومؤمننا بفائدته .. » (ص ١٨٩)

وعلى الرغم من اندفاعه واستمراقه في حسي العمل فقد ظل شيء في نفسه يصدده عن الإيمان الكامل ، ويحول في نفس الوقت بينه وبين الإنكار الكامل ، ذلك هو الرغبة في التحقق من حلال عمل جماعي يمح للحياة معها

لقد انحرف يحيى في العمل الثوري وإن كان اختناعه بذلك يتخلط به الرهص والقبول ، فقد كان مؤمنا بالإطار النظري للمكر الشمولي . شاعرا بطريقة « غريزية تلقائية » (ص ١٨٢) بعدم ملائمة أسلوب الثورة الأوروبية لطروف الواقع المصري . لقد كان في الحقيقة يبحث عن صيغة مصرية لتطبيق الفكر الاشتراكي .

« في عملي الثوري .. كنت لا أطبق كل ما عنت إلى الأساليب الأوروبية بنظامها ولورثتها ، كنت أحس دائما أنها غريبة عن بقدر قرب النظرية من .. أحس أنها أسلوب ثوري عجواني . وأنا في حاجة لطرق أخرى من صنعنا عن .. » (ص ١٨٢)

« كان يتكلم (البارودي قائد التنظيم السري) عن مصر ، ولكني كنت أحس أن (مصر) التي يتكلم عنها غير مصر التي أعرفها .. وكان يتكلم عن (الثورة) ، ولكني أحس في أعماقي أن الثورة التي يتكلم عنها غريبة تماما عن نفسي ، وكأنها ثورة أجنبية ، أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا في الكيب .. » (ص ١٨٠)

وعلى الرغم من هذا الرهص المصغر فقد انحرف في العمل السياسي « بنفس الشعور المركب للتناقض اندمجت في الحركة الثورية وكل ما حدث أن اندماجي هذا كبت اعتراضاتي وشعوري بالغيرة . بل انقلب هذا الكبت إلى نوع من الموافقة والتأييد ، حتى جاء الوقت الذي أرى فيه الأوروبية في كل شيء .. حتى في الثورة . هي المثل الأعلى .. » (ص ١٨٢)

إن الإحراق في إيجاد صلة مادية بين البطل والواقع - القرية . والواقع - المرأة . يؤدي به إما إلى الحرب من « قرية الواقع الرهيب » (ص ٥٢) ، أو إلى إعلاء العلاقة وتجريدها على المستوى النفسي ، فتصبح سائق « فروع وأسمى وأعظم » (ص ١١٤) من أن تكون مجرد هدف لحياته . وكما لا يحل الحرب أو الإعلاء مشكلة الاغتراب النفسي والاجتماعي فإن اعتبار « الأساليب الأوروبية » مثلا أصل في العمل السياسي لا يؤدي بدوره إلا إلى مزيد من الاغتراب عن العمل الثوري ذاته . إنه في حقيقة الأمر هروب آخر لا يشفع له حسن النوايا في اكتشاف طريق يعبر حقيقة عن « مشكلات بلادنا بالطريقة المحلية . وباللغة التي يفهمها شعبنا .. » (ص ١٨٥) إن الكشف يحتاج دائما إلى مواجهة ونصد حزن وفعال لطروف العمل السياسي من أجل تطويرها لتعبر الواقع ، أما الحرب فهو مكوس أو سلاح لا بد أن ينتهي بانبط إلى تحول جذري في فكره السياسي والاجتماعي . لقد أصبح مؤمنا بأن « الإسلام نفسه . يوعيه ولا وعيه ، وبصوابه وعطشه . هو الحقيقة العليا .. » (ص ٢٧٦)

وكان طبعيا أن يقوده هذا الإيمان الجديد إلى كشف آخر « أصبحت لا أؤمن كثيرا (بمحنة) قيادة الجماهير لتحقيق الأهداف التي تؤمن نحن بها .. » (ص ٢٧٢) في حين تراجع لديه دور المثقف الثوري ليقصر على نشر الوعي بين الناس بأن

« يجب لهم فرسا أكبر وأوسع لكي يحددوا هم أهدافهم ، ويسمروا نحوها بالسرعة التي يرونها تناسب ومقتدرتهم .. » (ص ٢٧٣)

إن إشكالية وضع البطل هنا لا تنكر فحسب ، في تحوله إلى الإيمان بالقوم الفردية ، واستبداله بالمكر الثوري المكر الإصلاحى ، بل ترجع في الأساس إلى إدراكه لحية معناه الأول . واكتشافه لطبيع ذلك للسمى المتدبة . ومن هنا فإن موقفه يعد في حقيقة الأمر نهاية وليس بداية . إن السحرية الكامنة في هذا الموقف حطت ناقدا مثل « لوكاش » يوجز تمرقه لذلك النمط الروائي بقوله « لقد بدأ الطريق ، لقد انتهت للرحلة .. » (١٢٣)

(٦)

إن البطل في « البيضاء » يجمع بين النكوير العسقي ببطل المعصل في رواية المثالية التجريدية Abstract Idealism وعمودج البطل في رواية رومانسية الاستبصار ورمودج Romanticism of Disillusionment إنه مثل جون كيهفوت ، ينطعم إلى

- صانتي

فقطرت إلى باستغراب قليل وقالت :

- ما الأمر يا يحيى - آه ما الأمر ؟

هنا يصل الموقف إلى أقصى درجات تفككه . يأتي الفصل مهترا على نحو يسى بالنتيجة النهائية

« ولنجفت يدي وأنا أحملها فوق طاقتها لتزليع ثم تستقر فوق كتفها ، وظلت تزحف حتى بعد أن استقرت فوق الكتف النجف . لم أكن قد ربيت هذه اللحظة ما أقوله ، كنت قد تركت كل شيء للظروف والصدفة ، ولذا قلت بعد تردد

- ما رأيك ؟

- فقالت بنفس الدهشة

- في ماذا ؟

إنه في اللحظة التي بدأ فيها لمواجهة كان قد قرر التراجع

« قلت وأنا أصعبك لأحيل الموضوع كله إلى تكتة ، حتى إذا

فشل المشهد لا أصاب غيبة أمل كبيرة

- فما قلته في ذلك الخطاب .. أذكرين ؟

وعندما تنجلي حقيقة الموقف تبدأ حركة الارتداد المصادرة :

« حدث كل شيء بسرعة ، وبسرعة أيضا انتهى المشهد .

وكنا لا نزال على وقفنا بجوار « اليك أب » .. وأنا أنظر إليها

نظرات نحمل بالثقت والكراهية وخيبة الأمل ، وأكثر من هذا

فيضان عارم من الحجل ، نحمل منها ومن نفسي » . (ص ١٠٥ - ١٠٩)

إن إضحاك البطل في إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم ينعكس على المستوى التعبيري في كثرة استخدام معان مجردة لوصف علاقات لابد أن ترتكز على أساس مادي . فسانتي « لزوع وأعظم وأسمى » (ص ١١٤) ، والبارودي « أكاد أرفعه إلى مرتبة التقديس » كانت آراؤه في نظري هي دائما أسلم الآراء ، وذكاءه أحد ذكاء » . (ص ١٧٩) إن استخدام أصل التصليل هنا تجريد لطيفة العلاقة ، ودليل على نعيمها وعدم تحدها . وهذا ما أدى إلى فشلها على المستوى الواقعي . ونحوها إلى عصر مادم للشكل الفنى .

أما الشكل في « قصة حب » فيعتمد على حركة أساسية . قوما التعامل بين الذات والآخر ، وبينها وبين العالم . فحجرة من القصر من يحيى ، يعثر على الصيغة الصحيحة التي تتبع المصالحة بين القيم التي يسعى إلى تحقيقها والواقع الاجتماعي . إنه مثل « فيهم ميستر » يحكمه هدف معين ، هو تطوير ملكاته الفردية في إطار المجتمع الذي يسعى إلى تطويره . وهذا تصنع الرواية - مثل رواية التكوين النفس والفكرى Bildungsroman - شكلا من أشكال « أصبح الرحول

وإذا كان يحيى يبدأ من مقولة الذات خارج الجماعة ، فإن حمرة يبدأ من موقع معابر ، إنه مع الجماعة ، ومن هنا يصبح التحديه بها ممكنا . إنه يرتكز على قاعدة صلة قوامها الإيمان بالجماعة ، ويقابل الواقع القلق خارج النفس بالواقع الثابت للتح داحنها ومن ثم يصبح

قيم مبهمة في مواجهة نهائى المثل في الحياة الحقيقية ، ولكن إدراكه لاستحالة التحقيق بصاعف من تشبه بذاتيه ، التي تحول بدورها دون دحوه في علاقة إيجابية مع العالم . كذلك ترتكز الرواية على الحالة المزاجية للبطل . ويمثل انعكاس الأشياء على مرآة ذاته المنصر البطل الأساسى في الشكل الروائى . إن قفزه المتناقل يسوقه بإرادة لا راد لحبروتها ، هي - في الوقت نفسه - إرادته . إلى إضحاك محتوم وإحباط سبلى . كذلك يقترب البطل من « أولوجوموف » منطل قلبير . فيحاول أن يقيم حوارا حرجيا بين الذات للشطرة والخارج المتناقص معها ، لكنه لا يلبث حتى « كرك كل شيء » ، ويتبدد إيمانه في كل القيم التي حاول اعتناقها . وعندما يمار عمله أمام ناظره لا يجد حرجا في أن يكشف في قسوة عن مرئته ووحشته الروحية الهیمة ، ووقوفه أهزل في مواجهة الزمن القاتل ، أو نهاية الأشياء .

إن نظام الأفكار في « البيضاء » يتجلى في شكل يرتكز أساسا على التوازي والمقابلة بين المعركة المصمرة عن طريق المولوج ونقيضها المعلن عن طريق الحوار ، متحدا نهجا واحدا متكررا يمكن تلخيصه على النحو التالي :

١ - الاحتشاد لمواجهة موقف ما .

٢ - تفكيك الموقف عقليا لتبرير التسويف وتأجيل المواجهة :

٣ - لإضحاك في المواجهة

٤ - الارتداد إلى الذات وإدائها .

ولعمد من المفيد في بيان هذا المسح أن نقوم بتحليل تسويف المواقف

« كنت قد صممت على نهد كل تلك الوسائل الملتوية ؟ على

أن أهرقها هنا بصراحة ، ومواجهتها بكل شيء » ، وأن أنقل

النتائج بشجاعة مها كانت »

إنه يحدد طبيعة الموقف ذهبيا ، ولكنه سرعان ما يبدأ في تفكيكه :

« واعترافات كهذه لا تتم إلا في جر معين .. ولهذا دق

قلبي »

وعندما يبدأ تفكيك الموقف يتبين السلوك مع العزم :

« جلست صامتا وقلدت لها سيجارة .. وجلست فلدحن في

صمت »

وبدلا من المواجهة تبدأ المداورة والمناورة

« وبدأت حديثا متعمدا عن الشقة الجديدة » .

« وعندما إلى جلست وبدأنا حديثا في السياسة » .

وهو يلجأ إلى الإمعان في تفكيك الموقف لتبرير التسويف في المواجهة :

« كنت طوال الوقت أفكر في الخطوة التالية ، والطريق إلى

الخطوة التالية ، وكل ذرة في كيان تنأب للخطوة ظلت أنظر

ها طيلة الأيام الماضية » . « وكنت من لحظة أن جاءت أقول

لنفسى : « هه الآن . ثم أعدت في الخطوة التالية » .

« ووجدت جسدى يقشع فجأة ، واعتقدت أن اللحظة قد

حانت ، فقلت ها

- فسمع « رجحا نيوف » !

ومضت مستلما إلى « اليك أب » . ووقفت بجانبها قلت

ها .

بحته من أجل تعميق جلوس هذا الإيمان تحت بعاذل الحياة ذاتها ، يتدفع إليه بقوة الصدق وليس بقوة الواجب وحده . ويحقق الكاتب هذه الغاية فيها من خلال بنية روائية متماسكة . فالفترة الافتتاحية في الرواية تشير إلى طرف الخيط الذي يتسجه الكاتب في مهارة وإحكام ، متصاعدا به نحو الذروة أو نحو لحظة تنوير *dénouement* مرسومة ومخططة وتبدأ الرواية هكذا

ولست أول محطة ترام في شبرا البلد بداية خط قط ، ولكنها قبل هذا مركز تفاعل مستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة المبعثرة حولها . نجد عليها الفلاحين القادمين إلى مصر .. ونجد المهمل .. ونجد في يوم يناير ذات حمرة ..

إن حمرة الفرد يأتي بعد الفئات الاجتماعية الأخرى وليس قبلها ، كما أن رحلته من هذا الموقع إلى « قلب الناس » في المشهد الختامي للرواية ليس لتجسيدا فنيا لفكرة تحقق الذات والتوصل إلى مغزى للحياة . ويصور لكاتب في نفس الفترة الحركة الأساسية في الرواية ، حركة التفاعل المستمر بين « القاهرة وضواحيها » ، وبين « المدينة والمصانع » ، إنها تمثل في الحقيقة طبيعة العلاقة الديناميكية بين حمرة والواقع ، وإرتكاز الحركة على التفاعل بدلا من التماثل بين مركزية المكان (القاهرة) كما يدرك من موقع البطل الهوري .

ولحظة التنوير في الرواية تتجلى في مشورين متعاقبين ، يمثل أوميا في التوحد مع الآخر . ويتحقق ثانيها في الانتماء إلى المجتمع الجماعي ، ويحققها الكاتب فيها باستخلاص العناصر الصالحة لتكوين الموقف والأحداث تركيبا دراميا متصاعدا نحو هذا الهدف . وتقوم اللمة بمهمة

حيوية ، فبدو الأنماط متداخلة ومتشابكة في مسبح صمم من الشاعر والأحسيس ، يصنع للمستوى الأول للحظة التنوير

« كانت هناك ، ويدها على كتفه ، والقهوة في يده ، وفورية في قلبه ، وحمرة في عيبيها ، وابتناسها لا تزال ترتجف ، ورجفها في أنفاسه ، وأنفاسه تتلاحق ، وأفكارها معلقة بأنفاسه . وأفكاره غائبة . والعية في ملاحها . وغيبها طالت ، ثم جاءت ، ومحيها سعادة . والسعادة في صدره . وفي صدره رضاء ، ورضاؤها واضح ، وفي وضوحه هيام . وهيامه خائف ، وخوفها يتلاشى ، وخوفه يمت إلى الأمام . وبالأمام كان يهمل ، وهديره الآن مسرع ، وهديرها طائر . والقهوة هي الأخرى قد بدأت تزن وتفرز » . (ص ١٠٩)

إن هذه القنوة ذاتها تتحقق على نحو آخر في لحظة كشف باهرة « وبداله الأمر مستجيلا .. مستحيل أن يكون المكان الذي ظل يبحث عنه ليهرب من مطاردته ، ومن الناس الذين قد يطوعون لإمساكه ، أن يكون هذا المكان الأمين ، هو قلب الناس أنفسهم » (ص ٢٠٢)

وإذا كانت « البيضاء » تمثل الوجه المسمى من مشكلة الغزوات البطل المعصل وانتيائه فإن « قصة حب » تنطلق من رؤية « محمية للحياة » تقوم على الإيمان بفكرة البطولة ، وبقدرة الإنسان على التحقق . وكما أن التحقق الكامل يكاد يكون مأميا للواقع ، فإن « قصة حب » تعبر عن لحظة نادرة في حياة الفرد والجماعة ، كما تعبر عن مرة تعاظم الوعي الجماعي خلال مرحلة بعينها ، ولكنها تبقى رؤية معرولة عن كثافة الحياة وكلبيتها .

• هوامش

(١) Ibid: pp. 117, 20
ويطلق جولدمان في كتابه « نحو رؤية اجتماعية للرواية » على هذا النمط الروائي اسم « الرواية النفسية » - أنظر
Towards a Sociology of the Novel

(٢) Goldmann; op. cit., p. 3

(٣) طبع بركات . اغتراب فكتف العرو - لتسقين العرو (٢) ، ٧ / ١٩٧٨ .
ص ١٠٩ - ١١٢ . وأنظر أيضا « اغتراب » - عالم الفكر ، إبريل - مايو ١٩٧٩ ، ص ١٣ - ٤٠

(٤) يوسف إدريس ، « البيضاء » ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠
(٥) يوسف إدريس ، « قصة حب » ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للصحافة والنشر ، ١٩٦٧

(٦) من أهم البعثات السيرة لشخصية البطل البطل تنكاس صورته على الآخرين ، فهو يركس ذاته على مرآته لتزده فيه فصيح انمكاسا للانمكاس .
أنظر أفنان القاسم ، الرجوع للشعبه للبطل النفسي في « وشم » عبد الرحمن هيد فريسي - القابض ، نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٨٤ - ٨٥

(٧) أنظر الدكتور شكرى عواد ، « مجارب في الأدب والبعد » ، دار الكاتب العربي للصحافة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٥٥ - ٢٥٨
أريد من التمهيد من علامة البطل فالحياة امير كذلك

- شكرى عواد ، البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧١
- أسعد الهوري ، البطل المعاصر في الرواية العربية ، منشورات وزارة الإعلام العراقي ، ١٩٧٩

(١) Goldmann, Lucien: Towards a Sociology of the Novel - Tavistock Publications Limited 1975, Cambridge Univ. Press. PP 11-13.

(٢) حل الرزم من أن ظهير يتنقأ أسما إلى الرحلة الواقعية فإن بعض رواياته ، ونصوصها « Madame Bovary » ورواية « التربية العاطفية L'Education Sentimentale » تتد من روايات الرحلة الانتقالية ، التي تهتم بالتحليل النفسي للبطل وبشكائيه وضعه في المجتمع

(٣) Goldmann; op. cit., pp. 1-16

يرى جولدمان ضرورا انصار مفهوم البطل المعصل حل فعال رواية ميا - مثل رواية « دون كيشوت Don Quixote » لسرفانتس ورواية « الأحمر والأسود Le Rouge et le Noir » لسندسفال ، ورواية « مستدام بوشاري Madame Bovary » لفلوير ، ورواية « الغريب العاطفية L'Education Sentimentale » له أيضا في حين لا يطبق هذا المفهوم على روايات بوزك مثلا ، حيث استطاع ان يحل حل روتيا حائلا ، يرتكز على فهم عروه خاصه

(٤) التروية دور فة من اشراء للتحول ، كانوا يظنون انهم لفتل العرو العفيف بلغة حوت قرسا ، في الفرجي الثاني عشر والثالث عشر ، وعظمت المناطقه الأساطير في شعرهم في عبادة لفرقة وتقليدتها . (أنظر مجدى وهب . معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، ص ٥٨٩)

(٥) Lukacs, George: The Theory of the Novel MIT Press, 1971 pp. 104-116.

(٦) Goldmann, op. cit., p. 5

وجهة النظر

الرواية المصرية



تعد «وجهة النظر» من أهم النواحي الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي، عكسها فيما يتعلق بالرواية الحديثة في الخقب الأخيرة من هذا القرن. فقد أكد «هري جيمس» الروائي والنقاد المعروف أهميتها في أواخر القرن التاسع عشر، والنقاد مهتمون بها، بحيث لا يكاد يجد مؤلف في النقد الروائي الذي ازدهر بشكل ملحوظ في العقود الثلاثة الأخيرة من فصل أو بعض فصل في موضوع وجهة النظر.

وستحاول في هذا المقال دراسة «وجهة النظر» في بضعة نماذج من الرواية المصرية. وذلك بعد عرض موجز لبعض آراء النقاد في هذه الناحية الفنية للرواية بوجه عام.

ولعله من المفيد أن نشير بداية إلى أن تعبير «وجهة النظر» ثنائي، بل قد يكون ثلاثي الدلالة، فقد تعني «وجهة النظر» فلسفة الروائي، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية، وقد تعني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية»، وهو ما يرمي إليه هنا، وإن كان من الصعب - أحيانا - الفصل بين فلسفة الروائي، وما يختاره من أساليب فنية.

وقد استخدمنا هنا التعبير العربي «وجهة النظر» لترجمة التعبير الإنجليزي point of view، وهو التعبير الذي استخدمه «هري جيمس»، ودأب النقاد من بعده على استخدامه. بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته. والذي نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزي في ظهريه كـ «زاوية الرؤية» مثلا.

أنجيل بطرس سمعان

«وجهة النظر» قد أصبحت في رأيه «نقطة التجميع rallying point» للحركات المختلفة في محور لرواية

وفي محاولة لتفسير الاهتمام المتزايد ب«وجهة النظر» نقول مستفيد من لعله من الخير عند تناول أي رواية حديث مثل كوبراد أو هوكر. أو فرجيا وولف، أو مان. أو كامو. أو جويس كاري. بشكل مفيد. أن يبدأ هذا التناول بوجهة النظر، لا لما تعرضه التجارب الحديثة لكيفية الرواية حسب، بل نظرا للاتجاه الحديث كذلك، نحو الاهتمام باستقل للدرك.

وهو في هذا على حق، فقد أصبح «الوعي» - على نحو ما يسمى به «العقل للدرك» في اللغات - لا مجرد أداة فنية لنقل الأفكار والأحاسيس، بل أصبح هو الموضوع الرئيسي في كثير من الروايات الحديثة. ومع ذلك فليست الرواية الحديثة أو الرواية المعاصرة وحده هي التي تتطلب إدراكا واضحاً من جانب القارئ «لوحة النظر»، بل إن

كتب - فقد انصهر فليب مستيفيك بقول «وما كان تعبير وجهة النظر تعبيرا غير موفق» إذ يمكن أن يشير - بتعس الدرجة - إلى الاتجاه لعنف (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) لعمل ما، أو إلى موقف مؤلف الوجداني الذي يتضح من النغمة Tone الشبهة جو الموضوع الذي يعالجه (كأن تكون نغمة ساخرة أو سوداوية مثلا) - أو إلى الزاوية التي يروي منها العمل القصصى. (١) ثم بصيغ «وبالرغم من أن هذا التعبير به أكثر من دلالة أو معنى، فإنه - في معناه الثالث - قد أصبح أمرا ثابتا. ولم تسجح المحاولات في أن يستبدل به تعبيرات أكثر دقة مثل «نقطة السرد Focus of narration» مثلا.

ويؤكد هذا - بعد - لدى يستعرض نماذج من النقد المعاصر في كتابه «نظرية الرواية»، أنه ما من ناحية من نواحي التركيب الروائي قد توسعت وحلت. واختلفت شأنها الآراء مثلا حدث لدى نقاد الرواية في العصر الحديث على الأقل، بالنسبة لموضوع «وجهة النظر»، بل إن

ذلك بتعدادها إلى غيرها من أنواع الرواية : « ذلك أن فهمنا لوجهة النظر في الرواية يحدد - إلى مدى بعيد - إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها ، بل نعلم من الواجب أن نعرف - ولو بشيء من الارتياح - بأن حكم عن قيمة بروية يتوقف - في الواقع - على إدراكنا لوجهة النظر بها » .^(١٢)

ويخص هذا الناقد إلى أن دراسة « وجهة النظر » ، وما تثيره من نقاط قد تبدأ بالتكثيف وتنتهي إلى نظرة الروائي الكلية إلى الحياة وهو في ذلك على حق - كما سرى - فهذا ميل عن موضوعية الروائي الفنية ، يصير من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية أو الخيالية ، واهتماماته الخلقية بوجه عام

ويرتبط هذا القول بنقطة جوهرية من الناحية الفنية هي : من صاحب « وجهة النظر » في الرواية ؟ هل هو الروائي ذاته (فيكتور أو تولستوي أو نجيب حتى أو يوسف إحريس مثلا) أم هو الراوي الذي قد يكون واحدا من شخصيات الرواية ، أو الشخصية الرئيسة بها ؟

إذا كان الروائي ذاته هو صاحب « وجهة النظر » فإن أي مدى يمكن له أن يفتحهم العالم الخيالي الذي يحلقه ليحاطب القارئ ، ويعلق على الأحداث والشخصيات ، ويبدى رأيه في أمور قد تتصل اتصالا مباشرا بموضوع الرواية ، أو قد لا تتصل به بشكل مباشر ؟ ولعلنا نجد هنا نقطة البداية لاهتمام الناقد بوجهة النظر ، وارتباطها بالناحية الفنية أو الأركان الأخرى للرواية .

لذا ألقينا نظرة سريعة على الموضوع من الناحية التاريخية ، ونجدنا أن الاهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائي بالراوي وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات ، قد جاء مرتبطا بالنظرة الحديثة إلى الرواية ، بوصفها وحدة عضوية متكاملة ، من ناحية ، وصدى لتطور الروائي أو الراوي - إذ لم يكن التمييز بينها إذ ذاك أمرا ذا بال - في الرواية الواقعية المتفادضة ، ذلك الراوي العارف بكل شيء omniscient ، والموجود في كل مكان omnipresent ، الذي لا يجد خصاصة في تحريك الشخصيات ، وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللا موضوعية . بل يرى ذلك حقا مكتسبا من حقوقه ، يدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه .

وهكذا كان الروي أو (المؤلف) يظهر على مسرح الأحداث نبرة ، ونغى قارة أخرى ، يحاطب القارئ مباشرة أحيانا ، محاولا خلق علاقة وثيقة معه بأن يقحمه في أحداث القصة - وهما يصدره من أحكام ، وأحيانا يتعد كلية بحيث لا يكاد يشعر القارئ بوجوده

وبعد كان ارتباط ذلك - خصوصا في حالات الغلو في استخدام ذلك الحق - بالإحلال شعر الإيهام بالواقع الذي كانت الرواية الواقعية في القرن الثامن عشر والقرن الأكبر من القرن التاسع عشر في أوروبا تسمى إلى حلقه على نحو لغت النظر إلى أهمية تحديد وجهة النظر - أو تحديد دور الراوي وارتباطه بواقعي الرواية المختلفة . لقد عاب هنري جيمس مثلا على أحد الروائيين - وهو الروائي الإنجليزي أنتوني ترولوب - تماخره بأنه يستطيع أن يضع ما يشاء بأحداث ورواياته وشخصياتها . وعد هذا مثلا من أمثلة « نمو » كما أحد على فاكيري اتحاد دور « محرك الدمي » الذي

يقدم عرضا للشيء وكأن شخصياته لا إرادة لها ، وأن كل حياته مستمدة من إرادته الخاصة .

لقد أدرك الروائيون منذ البداية أن هناك أسباب متعددة ، وأن الإيهام بالواقع من واجبات الروائي ، ولكن نظرهم إلى أهمية ذلك ، ووسائل تحقيقه ، قد اختلفت بدرجات متفاوتة ، فبين من فصل مثلا بين دور الراوي « لشاهد العيان » ، الذي يروي ما حدث له أو عبره من شخصيات الرواية ، وذلك إمعانا في تقوية الإيهام بالواقع ، وبين من ادعى أن دوره لا يعدو نقل وثيقة وقعت في يده أو تحفيقها . وفي كلتا الحالتين استخدم الروائي ضمير المتكلم « أنا » ، فتحدثت بدت « وجهة النظر » وبمجال الرؤية « على نحو ما » ، علافا لحدود عند استخدام الراوي الغائب « هو » الذي يتبع أسلوب « العارف بكل شيء » . حيث أصبح لتحديد وجهة النظر أكثر صعوبة . ذلك أن استخدام هذا النوع من الراوي يتضمن الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث ، وقد يعنى هذا اقتضاره على تقديم الأحداث والشخصيات وخلق الخلفية والربط بينها ، وقد يعنى أيضا قيده بالعطيق وإصدار الأحكام ، مع ما في ذلك من ضرر في الرواية في رأي بعض النقاد ، وإثراء للرؤية التي تقدمها في رأي البعض الآخر .

ويربط الناقدان « روبرت شولز » و« روبرت كيلوج » بين الفصص الذي يحاكي الواقع وبين ظهور « شاهد العيان » ويشيرون إلى أن « الاهتمام بتفاصيل الزمان والمكان ، والإيحاء بالصدق ، والكثير من الصفات التي بعدها علامات مميزة للواقعية في القصص ، هي الوظائف الطبيعية لوجهة نظر شاهد العيان »^(١٣) . وهما يذهبان إلى أن ما يشعر به ونستجيب له من عناصر واقعية في بعض الأعمال غير الواقعية ، مثل « الكوميديا الإلهية » و« رحلات جاليليو » ، إلى جذب الأعمال الأكثر واقعية مثل « هول فلافلور » ل« دانيال ديفو » ، و« بامبلا » ل« سمويل ريتشاردسون » ، من روايات القرن الثامن عشر في انجلترا مثلا ، إنما يرجع جريا إلى نوع التلوين الذي يصفيه الراوي شاهد العيان أو راوي السيرة الذاتية على الأحداث التي يرويها^(١٤) . أما الراوي « العارف بكل شيء » ، فيعده هذان الناقدان امتدادا للشاعر الملحمي الذي يجمع بين الخلق والتأريخ . وينتم إلى راتمة « صرفتيس » المسماة « دون كيشوت » وبعض الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر ، ولكنه يصبح الشكل السائد تقريبا في القرن التاسع عشر ، ودنت شيعة مؤثرات نقدية في أعمال مثل « الحرب والسلام » لتولستوي ، و« ميدل مارش » لجورج إليوت ، و« الأحمر والأسود » لستندال ، و« سوق الغرور » ككري

أما في بداية العصر الحديث ، فقد تار النقد بقيادة هنري جيمس على هذا النوع من الراوي ، وعلى الرواية التي يظهر فيها « وأكند جيمس أهمية وجهة النظر الواحدة المحددة في كتاباته النقدية ، وخاصة في المقدمات التي كتبها لرواياته في طبعة نيويورك اعتمدة لأعماله (١٩٠٧ - ١٩٠٩) التي شئت - لأهميتها في مجال النقد الروائي - بكتاب أرسطو « فن الشعر » . طالب جيمس باحتفاء المؤلف من الرواية ، مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها ، وذلك عن طريق « مسرحية الحدث » أو « عرض » وليس عن طريق « السرد » أو « التلخيص » ومن هه بررت

ولما كان على القصة أن تبدو صادقة ، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول : «إذما ما كان» والصدق «التي مسألة» تصوير ملزم **Compelling rendition** «أو خلق إيهام بالواقع» فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم ، إنما يصنع حقبة إصافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده . وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر^(٩)

ومن هنا كانت إحدى الوسائل التي استخدمها جيمس وهي هي أن تحكي القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التي تحكيها ، ولكن بصير العائب ، فبغري القارئ الحدث كما يمكن على وهي شخصية مشاركة في الحدث ، أي إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعي ، وبذلك يتفادى الروائي دفع الحدث إلى الخلف بالصدفة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلم . ولنعرف بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى «موجز» لما حدث ، نرى الحدث في أثناء وقوعه ، ونرى الوعي يستقبل الحدث أي في حركته الأصلية وهو يصعد التفكير والحكم

وهكذا نرى حقا بداية الرواية الحديثة من ناحية ، والثورة على الرواية الواقعية في عصرها الذهبي من ناحية أخرى . ومن الخبير بالذکر أن هري جيمس لم يستخدم هذا الأسلوب إلا في أعماله المتأخرة ، مثل رواية «السفراء» **The Ambassadors** «مثلا» أما في رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير العائب في معظم الأحوال ، ولكنه يتبع عن الإصباح من وجهة نظره كخلف بالتعليق مثلا إلا أنها بدر . ومن الطريف أنه في روايته «صورة مبددة» التي تعد من أفضل أعماله ، قد سمح لنفسه بالتعليق لكسب ود القارئ لبطلته إيرايل لوتشر^(١٠) ، باستخدام وجهات نظر داخلية ومتعددة أحيانا .

ثم جاء جوزيف كونراد وعالج «وجهة النظر» باستخدام أسلوب «شهود العيان» ولم يستخدم «الوعي» كأسلوب هي تقوم عليه الرواية كلية تقريبا إلا في المئذنة التالية ، مع بدايات القرن العشرين ، هي أيدي جويس وفرجيا وولف وبروست وغيرهم من كبار الروائيين في فترة التجريب والتجديد ، حين حل أسلوب «تيار الوعي» محل أساليب السرد التقليدية ، وهدم البناء التقليدي للرواية ، واعتمدت الرواية لا على التسلسل الزمني ، بل على المنطق الداخلي ، واختصت الأسلوب انعام من روائى الأخير .

فإذا عدنا إلى مجال النقد وجدنا أن مدرسة جيمس النقدية قد سادت أو كادت تسود مجال النقد الروائي طوال فترة انتشار الرواية التجريبية في أوروبا وأمريكا ، وأنها أسطرت تحسرا مع بداية رد الفعل نحو هذا النوع من الرواية ، ومع بداية العودة إلى الرواية الواقعية في الرواية المعاصرة^(١١) ، أي فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن لم ينته عهد التجريب تماما كما نعلم ، وبخاصة في أوروبا ، وفي فرنسا بوجه خاص

ولعله من المفيد أيضا أن نذكر أن فلسفة جيمس وأتباعه قد لاقى بعض المعارضة حتى في دروة انتشارها ، فقد تصدى «إ. م. هورستر» الرد على بعض آراء لوك ، وذلك في كتابه «أركان الرواية»^(١٢) .

أهمية «وجهة النظر» أو «الوعي المركزي» **Central Consciousness** «التي ترى مادة الرواية كلها من خلاله» ، فيحقق استقلالها عن العمل الروائي من ناحية ، ويصير عليها وحدة وحدانية أو ذهنية من ناحية أخرى .

كتب «نورمان فريمان» ، وهو واحد من أهم النقاد الذين عالخوا موضوع «وجهة النظر» قائلا : «استحوذت على جيمس فكرة العثور على «مركز» **Centre** ، أو «نواة» **Focus** ، لفصله ، ورأى أن المشكلة يمكن حلها إلى حد بعيد بالبحث عن وسيلة يمكن عن طريقها تحديد أداة للسرد وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات من داخل الحكمة ذاتها

«وهكذا في دام المؤلف العارف بكل شيء» ، الكثير الكلام ، وعبر المقدر للثنائية ، الذي يحطم الوهم ، ويحكي القصة كما يراها هو لا كما تراها إحدى الشخصيات ، قد استبعد بهذه الوسيلة فإن القصة مستردة وحدة ووضوحا وترباطا»^(١٣) .

ولا يتسع المجال هنا للإفاضة في وصف ما قام به جيمس في تجارب في مجال وجهات النظر . أما ما يجب التنويه به فهو أن تلك التجارب قد ارتبعت بنوع معين من الرواية ، كان جيمس يمارسه ، ويبدو إليه بشكل مكثف ، وهو الرواية القائمة على الاهتمام بالصدام (بعض الشيء) بمسائل الشكل والبناء ، ومسرحية الحدث كما أمكن ذلك ، والاعتماد على وجهة نظر داخلية محددة . أما نماذج الرواية الواقعية التي أطلق عليها وصف «الوحوش الحقيقية المصفاة» قد تناولها جيمس ومن بعده تلاميذه وأتباعه بكثير من النقد ، لم تنج منه أعمال روائيين كبار مثل تولستوى وذاكرى وجورج إليوت وغيرهم .

وقد برر من هؤلاء الأتباع نافدان كان لها بالغ الأثر في انتشار فلسفة جيمس الروائية ، وخصوصا فيما يتعلق بوجهة النظر . هما وارين بيبش **Warren Beach**^(١٤) وپرسی لوبوك **Percy Lubbock**^(١٥) . أما الأول فقد أخذ على عاتقه مهمة تنظيم نظرية «وجهة النظر» وتطبيقها على أعمال جيمس ، والتعيز بين وجهات نظر المتعددة وتقييمها

«ففرق بين ثلاث جيمس المحسوبة لبؤرة الرؤيا وبين ضمير وجهة النظر غير المدروسة والمتعلقة داخل الفصل الواحد . بل داخل الفقرة الواحدة . وذلك التناول المباشر الخارجي لشخصيات كاندسي ، الذي يعد شهيدا صارخا للإيهام ولألفة لدى غيره من الروائيين»^(١٦)

أما الناقد الثاني - پرسی لوبوك - الذي أصبح كتابه «حرفة الرواية» وثيقة مهمة في باب النقد الروائي ، فقد ربط بين وجهات النظر المختمة وبين النوعين المعروفين من قدم الزمن لتقديم مادة الأدب وحما «التفوق المباشر وغير المباشر» . كتب يقول

«إن الفن القصصي لا يبدأ حتى يرى الروائي قصته كشئ» يرى أو يعرض . وحتى يحكي القصة ذاتها لا أن يحكيها المؤلف»

واسم «ألدوس هكسلي» إلى فريق المعارضة. وكب «وين بوث» الذي قدم دراسة قيمة لموضوع «وجهة النظر» يقول:

[حين قال يروى ليوك «إن موضوع الطريقة للشعب المتشابه بأكمله إنما تحكمه العلاقة التي تربط بين الراوى والحكاية»، كان عليه أن يتوقع أن نقاداً كثيرين، مثل: م. فورستر سيحتلمون معه.]^(١٧)

أما فورستر فقد عد للموضوع «مجرد ناحية فنية تامة» وهو يرى أن الميزة الأساسية التي يتمتع بها الراوى هي المعرفة - التي لا يعرفها عائق - بكل شيء. **Unhampered omniscience** والتي عن طريقها:

«بتلك ناصية جميع أسرار الحياة»، وأنه يجب ألا يحرم من هذا الامتياز. يسأل أحياناً: كيف عرف الكاتب ذلك؟ ما موقعه؟ إنه ليس متفهماً؛ إنه يغير وجهة نظره من محدود المعرفة إلى المعارف بكل شيء، ثم يعود إلى الموقف الأول مرة أخرى. إن مثل هذه الأسئلة تحمل كثيراً من جوهر دور القصة. إن كل ما يهم القارئ هو ما إذا كان تحول موقفه ونقله للحياة الداخلية مقنعاً أم لا»^(١٨).

ويرى نورمان فريدمان، في عرضه لتطور النظرة إلى «وجهة النظر» أن أهم إضافة للموضوع من وجهة نظر المؤيدين قد حدثت في أربعينيات من هذا القرن في كتابات الناقد للمعاصرة ألفريد شوهر الذي بعدها لا مجرد وسيلة لجعل «التقديم» أو «العرض» أكثر ارتباطاً وحيوية، أي «شكلاً من أشكال التحديد المسرحي»، بل بوجه خاص وسيلة لتحديد الموضوع. «في رأيه» أن الرواية تكشف عادة عن عالم مبدع من القيم والمواقف، وبما يساعد المؤلف في بحثه عن تعريف في هذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط ضابط عن طريق أساليب وجهة نظر ووسائلها، فمن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تحملاته وأفكاره المسبقة وبين تحملات شخصياته وأفكارها المسبقة، فيستطيع بهذا الشكل أن يقيم تحملات شخصياته وأفكارها المسبقة بشكل مسرحي عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها»^(١٩).

بقى أن نصيغ أنه كما دافع أتباع جيمس عن فلسفته الروائية وموقفه من «وجهة النظر» المهددة بوجه خاص فإنه انبرى في فترة لاحقة عدد من كبار النقاد والدارسين للدفاع عن المؤلف - الراوى المعارف بكل شيء - «كان من بينهم الأستاذة كاتلين بيلسون» في المحاضرة التي ألقاها بمناسبة تعيينها أستاذة لكرسي الأدب الإنجليزي بإحدى كليات جامعة لندن في مطلع سنة ١٩٥٩ تحت عنوان «الحكاية وحكايتها».

تبدأ الأستاذة بيلسون تناولها للموضوع بقولها: «إن الرواية الحديثة تنعصها شخصية معينة، هي شخصية الراوى الذي يظهر بشخصه»

«وليس هناك شخص يقف خارج القصة ويقول: «أنا» وشرح كيف يعرف ما يحدثنا به، ويحاطب القارئ، وعطش، ويسر بالأسرار، ويشلق وينشد. فمن

(القراء) ضيوف غير مدعوين، وليس هناك ترحيب ولا صياغة، فقد أختفى السياق الاجتماعي الذي كان يختصنا كقراء»^(٢٠).

وتوضح الكاتبة أنها إنما تتحدث من منطلق الخسارة التي مبيت بها الرواية نتيجة لذلك؛ فالراوى الذي يشار إليه «بالراوى المقنعم للقصة» ليس وسيلة بدائية غير فنية حرقاء، وليس فيها من حب الذات والكشف عنها.. بل هو أسلوب أو مذهب **method**، يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة^(٢١).

وتشير الكاتبة إلى أنه يمكن أن يساء استخدام هذه الطريقة، فكثيراً ما يساء استخدام الأنواع الأخرى من أنواع الراوى المعدد أو إمكانياتها وتوزيعاتها فلا حدود لها كما توضح ذلك بالأمثلة من «رواية الإنجليزية في جميع عصورها» و«كما يمكن أن يصعب نفس الشيء» بالإشارة إلى الروسية، وبعض نماذج الرواية المصرية - كما سرى. وتشكل بعض المكاسب التي يمكن أن يحققها مثل هذا الراوى في أنه يمنع صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها، أي التي لا تستطيع التعبير عن ذاتها، ويضيف بعداً إضافياً للرواية التي تقدم صورة لخاصة كما هو الحال في كثير من روايات القرن التاسع عشر.

«فهو يصل الماضي بالحاضر؛ يتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن؛ يصبح صوت الشاعر الذي يصيغ مغزواً جديداً، وبعداً جديداً للرواية. وهذا لا يرى مجرد أسلوب هي، بل شيئاً أكثر أهمية؛ نرى امتداداً لأفق الرواية كله»^(٢٢).

أما نورمان دانيال، الذي تناول الصلة بين تعليق المؤلف الراوى والقصة بقدر كبير من التفهم الواعي فقد عبر عن صعوبة الفصل بين شق المهمة التي يقوم بها الراوى أو الأديب الفنان بوجه عام، على خلاف غيره من الفنانين، كالصور والموسيقى والمثال، بقوله:

«إن الكاتب محرق دائماً بين صعوبة تقديم الشيء ذاته وبين سهولة الإدلاء بما يحس به نحوه... ولكن الأدب يشتق حياته من هذا الصراع - وهو صراع أساسي لجميع أشكاله.. وترتبط به مشكلة وجهة النظر ارتباطاً آخره بالكل»^(٢٣).

ولعل إدراكه لهذا الصراع كان أحد الأسباب التي حدثت بهرى جيمس أن ينادى بالتقريب بين الرواية من حيث هي نوع أدبي، وبعض الفنون الأخرى التي لا يعانى روادها من مثل هذا الصراع كالتصوير والموسيقى والمهارة، وذلك في محاولة لتتخلص من اقتحام ذاتية المؤلف لقصته، وهو ما نادى به ت. س. إليوت في مجال «شعر أيضاً»

وفي مقال بعنوان «المسافة ووجهة النظر» محاولة للتصنيف، بدأ «وين بوث» بمعارضة القول بتفصيل أسلوب من أساليب وجهة النظر على غيره تفصيلاً مطلقاً، ويشكك في قيمة «لتعليقات التي يصدرها النقاد بصدد السرد أو الإيهام بالواقع أو المسافة التي يجب قيامها بين الراوى ومادته، مؤكداً أن هذه المراسم الفنية ليست هدفاً في حد ذاتها، ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفني أو فشله. وينتهي بوث إلى أن الفرق بين استخدام أسلوب صميم

النوعين معا ، وإن اختلفت درجة استخدامها

وقد قلم نورمان فريدمان تصيما آخر من هذا المصطلح ، وهو مصطلح طرق نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي ، يشير إليه في إنجاز ، وذلك يذكر هذه التصنيفات بالترتيب الذي يدل على مقدار المسافة بين الراوي ومادة الرواية .

أ - الراوي العارف بكل شيء والمتحمم للقصة

ب - الراوي العارف بكل شيء والمحايد

ج - شاهد العيان «أنا»

د - «أنا» الشخصية الرئيسية .

هـ - العارف بكل شيء المتعدد المتلقي

Multiple Selective Omniscience

و - العارف بكل شيء المتلقي - Selective Omniscience

ز - الشكل المسرحي .

ح - الكاميرا

وهكذا نرى الانتقال تدريجيا من وجهة نظر المؤلف الذاتية في المصنف الأول إلى ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة في المصنف الأخير . حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على حكمة الكاميرا ، مارين بالمصنفين الخامس والسادس ابديين يعتمد فيها المؤلف على عدد من وهي الشخصيات أو وهي شخصية مستقلة واحدة لتقل مادته

فإذا انتقلنا إلى الجزء التطبيقي من هذا المقال أمكننا أن نرى أمثلة لبعض هذه التصنيفات في الرواية المصرية . نقدمها أولا ثم نحاول تقسيمها

ومن الحدير بالإشارة إليه أن الرواية المصرية ، التي جاءت متأخرة عن الرواية الأوربية بما يزيد عن قرنين من الزمان ، قد أفادت من تطور أساليب الحياة من ناحية ، وحفظت قدرا من الصبغ الفني يتضح في بعض عناصرها ، في فترة وحيرة من ناحية أخرى . ومن حيث أساليب وجهة النظر ، من السهل أن نجد أمثلة لاستخدام وجهة نظر المؤلف العارف بكل شيء . ووجهة نظر شاهد العيان ، وخاصة في مرحلة الواقعية من تاريخ الرواية المصرية . ثم أمثلة لاستخدام تيار الشعور لشخصية واحدة أو أكثر في مرحلة الرواية لمسية لتحريرية ، ثم بعض التجارب لاستخدام أكثر من أسلوب في بعض الأعمال بروائية المتأخرين

ولعل الأسلوب الغالب في بداية تاريخ الرواية المصرية كان أسلوب صميم الغائب . كما نجد في «ريب» و «سارة» و «وعودة للروح» ، وإن اختلفت درجة حضور المؤلف أو اقتحامه للرواية فكلها اعتمد المؤلف على الحدث والموقف الدرامي - كما هو الحال في «وعودة الروح» مثلا - كان الراوي أكثر حيطة وموضوعية .

ومن أمثلة استخدام أسلوب صميم المتكلم «دعاء الكروان» . و«الحب الضائع» لطلح حنين . وفي كلتا الروايتين نغكى فتاة قصصها

أما في أعمال كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فوجد أمثلة لتطور أسلوب وجهة النظر بشكل ملموس من مرحلة إلى أخرى . ومارال كتابا وخاصة في فترة الستينات والتخايبات حريون معات محتفظة من أسلوب وجهة النظر

للتكلم وأسلوب صميم الغائب مثلا ليس بالصرامة التي نطلبها ، وأن لأهم بكثير هو أن يحدد بدرجة أكبر من الدقة والوضوح ارتباط صغرات معينة بتأثيرات أو نتائج محددة مرغوب فيها .^(١١) وهو في سبيل ذلك يقدم في معناه تصنيفات للراوي ووجهه النظر «أكثر تعصبا» ، وكما يرسم «أكثر ثراء» .

عابدا أردنا إبقاء نظرية سريعة على هذه التصنيفات وجدنا أن بوث لم يقدم إلينا عددا أكبر مما فعل غيره من النقاد . بل يطلق عليه نسبته وصية لا تكاد تفلو من التحدث في بعض الحالات . ولكن لما كان بعضها قد أصبح جزءا من قاموس نقد وجهة النظر فحاول نقل شيء منها إلى لغة العربية ، بالرغم مما نجد من صعوبة نقلها بنفس الدقة والفصاحة في اللغة

يبدأ بوث بالتمييز بين هذه التصنيفات لصوت المؤلف

(أ) المؤلف الضمني (دات المؤلف الثانية) Implied Author

(ب) الراوي غير المتص (غير المسرح) Undramatised Narrator

(ج) الراوي المتص (المسرح) dramatised Narrator

ولفرق لا يذكر بين التصنيفين الأول والثاني ، أما في حالة التصنيف الثالث يصبح الراوي شخصية معينة في الرواية . نعلق عن داتها باستخدام صميم المتكلم أحيانا . وماسم المؤلف أحيانا الأخرى

ثم يصنف «الراوي المتص» إلى

(أ) الرصد Observer

(ب) الراوي المشارك في الأحداث Narrator - agent

(ج) الراوي الذي يعكس الأحداث Reflector

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التي تفصل بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية . ويتناولها النقد تحت هذه التسميات «مراقبة» و«المنصة» و«بعد الحمال»

ومن التصنيفات الأخرى التي يمكن أن يقال إنها تحدد نوع العلاقة بين الراوي (وجهة نظره) والمؤلف ومادته ، ما يلي

راوي الذي يعتمد عليه ، والراوي الذي لا يعتمد عليه

راوي الوعي بذاته ، والراوي غير الوعي بذاته

() الراوي صاحب لامبار Privileged

(ب) راوي محدود Limited

أما لأول فهو راوي العارف بكل شيء . وهذه المعرفة تختلف درجتها من راوي آخر . ولكن أهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور في داخل الشخصيات . أما الثاني فهو الذي تقتصر معرفته على ما يمكن حصوله عليه عن طريق «الرؤية الواقعية» و«الاستنتاج»^(١٢)

وكي نسو ب «شراء» ترتبط هذه التصنيفات بشكل أو بآخر بأسلوب تقديم مادة الرواية . من حيث هو تقديم مسرحي معتمد على مشهد وتعرض . أو تقديم سردى معتمد على الصورة . والموجز سردى . ويرتبط النوع الأول بغياب المؤلف . والثاني بحضوره في قصة ذلك من الناحية النظرية ، أما في واقع الأمر فلا حلو رواية من

وقد اخترنا للدراسة في هذا المقال أربعة نماذج تمثل عددا من اتجاهات «وجهة النظر» في فنون الرواية المصرية المختلفة هي :

- قنديل أم هاشم ليحيى حقي
- ميرamar لتحيى محفوظ
- الحرام ليوسف إدريس
- ظرفة المصادفة الأرضية نجيد طويا

أما ليحيى حقي فقد استخدم أسلوب ضمير المتكلم «أنا» في روايته القصيرة الرائعة «قنديل أم هاشم». ولم نستخدم هنا تعبير «شاهد عيان» عن قصد، فراوي القصة، وهو ابن أحم البطل، لا يشهد جميع أحداثها، كما يفعل «شاهد العيان» في العادة، وهو يظهر في القصة أحيانا ويختفي تماما أحيانا أخرى، ولكنه يقوم بدور مهم فيها. ونصو وجهة نظره. لنرى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل من خلالها، فلدراكبير لا من الواقعية فحسب، بل من الشعرية على قصة تلك الشخصية.

يبدأ الراوي بتقديم بدة تاريخية من جده وعمه إسماعيل، فيحدد البعد الزمني الذي يفصل ويربط في الوقت ذاته بين «ابن البطل» بقوله «كأن حدى الشبح رجب عبدالله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للترك بزيارة أهل البيت» دمه أبوه يد أشرفوا على مدخل مسجد السيدة رجب - وغريرة التقيد تعنى من الدمع - قهوة أهل حيتو الرحابة يرشقها بقلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه.... وهاجر جدى - وهو شاب - إلى القاهرة سعي للرزق، فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لحامه الصب. وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم، يواجه ميسرة المسجد الخفية، في الحارة التي كانت تسمى (حارة الميعة). «كانت» لأن معول مصلحة التنظيم المهتم أن عليها مما أنى عليه من معالم القاهرة. طاش المعول وسلمت لسيدان روحه، إنما يوفق في المهر والإفتاء حين تكون صحبايه من حجارة وطوب!.

وتعد هذه الفقرة مثالا طيبا لارتباط وجهة نظر الراوي المحدث خلق جو من الإيهام بالواقع عن طريق التفاصيل الزمانية والمكانية من ناحية، والربط بين الحدث الذي يقدم والتعليق المنبثق عنه بشكل مباشر، طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق في المهر والإفتاء حين تكون صحبايه من حجارة وطوب - من ناحية أخرى

ويواصل الراوي حديثه قائلا

«اتبع المتجر وبورك لجدى فيه، وهذا من كرامات أم هاشم. فما كاد يرى ابنه الأكبر يتم دراسته في الكتاب حتى حمله إلى عمارته ليستعين به. وأما ابنه الثاني فقد دخل الأهرم. واضطرب له سنوات وأخفق. ثم عاد لملتنا ليكون قريبا وسأدوبا. بن الإبن الأصغر - عسى إسماعيل آخر العنقود - بيته القدر وتوسع رزق أنه مستقبل أبهى

وأعطر» (ص ٦٠)

وهنا أيضا نجد الحدث مرتبطا بالتعبير من وجهة نظر الراوي وأيضًا من الحدث «اتسع المتجر وبورك فيه» وهذا من كرامات أم هاشم. ثم نلتقي بإسماعيل، ويؤكد الراوي صيته به من ناحية والتعريف به من ناحية أخرى بقوله: «بقى الإبن الأصغر - عسى إسماعيل آخر العنقود». يلى ذلك نوع من التعليق يتخذ شكل البؤة وتهيئة ذهن القارئ، وبدل أيضا على طريقة القصص الماهر في إثارة فضول القارئ لمعرفة ما يلى من أحداث: «بيته القدر وتوسع رزق أنه مستقبل أبهى وأعطر».

وتصبح تدريجيا صورة ذلك الإبن الأصغر - عم الراوي - ومخط آمال أسرته:

«أصبح وهو لا يزال صبيًا، لا ينادى إلا بـ (عسى إسماعيل) أو إسماعيل أفندى، ولا يعامل إلا معاملة الرجال، له أطيب ما في الطعام والمأكلة

إذا جلس للمذاكرة نحت صوت الأب، وهو يثلو أورداه، إلى مسم يكاد يكون دوت حاد مرتعش، ومشت الأم على أطراف أصابعها. حتى عاطمة البوية - بنت عمه البثيمة أبا وأما - تعلمت كيف تكف عن نزعها وتسكن أمامه صامتة كأنها أمة وهو سيدها. تعودت أن تسهر معه، كأن الدرس درسها. تتطلع إليه بعينها المربصين المهرق لأجساد.

بين حين وآخر تحيل دمة متفرقة شخصه إلى شبح ميم فتصحبها بطرف كمها وتعود إلى نطعها. الحكمة صدها تتسل في كلامه إذا نطق. (ص ٦١ - ٦٢)

ومن الواضح أن الراوي لم يعاصر تلك الأحداث التي يصورها بهذه الدقة. ومن الممكن أن تتساءل: كيف توصل إلى معرفة ذلك كله؟ وكيف علم بأفكار عاطمة وأحاسيسها؟ وأن نشك في صحة ما يقول. ولكننا لا نعمل ذلك، بل نصدق وننسى أنه ليس «شاهد عيان»، فقد استطاع أن يكتب إيمانًا به وبصدق قصته عن طريق ذلك العرض الواقعي التي في عالم الواقع بمحاصيله الزمانية والمكانية والحدثية صدق ومهارة. ثم أكد صكته تلك الأحداث بتحصيلة لغوية ذات دلالة كبيرة، هي استخدام ضمير المتكلم بشكل متكرر حين يقول «جدى»، «عسى»، «حدثني» - فهو جزء من تلك الأسرة التي يروي بعض أحداثها، ويرغم أنه يذكرها على بعد الزماني منه: «لما تخلصت فيها هذه الأيام البعيدة إلا وجدته (قلبي) يحق بلكرها». (ص ٦٣)

ولعل أهم ما بلغت النظر إلى هذا الراوي بوجهة نظره الشديدة الظهور في الرواية، هو أنه يظهر في الواقع أحيانا، ويختفي أحيانا (يختفي بدهاء طوال فترة وجود إسماعيل في أوروبا مثلا)، ولكنه يعود ليذكر أنه كثيرا ما استمع لإسماعيل أو فكر في أمره، أو عجب بشيء معه أو شاهده في لحظة حاسمة من لحظات حياته، كما يوضح هذا التحصيل الموجز بظهوره واختصائه

نزول إسماعيل من الباحرة ، أو لوصف مشاعره ، واستخدام الماضي لتقديم مسح لفترة زمنية . أضف إلى ذلك استخدامه لصيغة الأمر حين يخاطب إسماعيل قائلا :

« أقبل يا إسماعيل فإننا مشتاقون ! لم نزل منذ سبع سنوات مرت كأنها دهور... أقبل إلينا قدم العافية ، وحذ مكناث في الأسرة ، صترها كالآلة ، وقفت بل صديت ، لأن محركها قد انتزع منها . آه ! كم بدلت هذه الأسرة لك ! مهل تلمرى ؟ »

فلدينا هنا فعل الأمر والمضارع والماضي والمستقبل ، كما أن لدينا الجملة التي تقدم واما والجملة التعجبية واسم سوال ، وجميعها توجهات لغوية أسلوبية تصب تلويها حاصلا على صوت الراوي الذي يقوم هنا بوظائف متعددة منها الإتيان بالخبر ، والتعليق عليه ، ثم تقيمه ، كما ترى في الفصل الثامن مثلا حين يوجه الراوي نداهه إلى إسماعيل :

« ما أنفك وما أنجمل الشباب ! كادت أمه يسمي عليها ، وانعقد لسانها وهي تضمه وتقبل وجهه ويلبسه ، تشفق وتبكي . يالله ! كم شاخت وتبدلت وصفت صورتها وبصرها ! إن العالب في وهم ، يتوقع أن يعود لأحبابه فيجدهم كما تركهم منذ سنوات . » (ص ٩٥)

يبدأ الراوي بالتعليق على وصول إسماعيل دون أن يبه أهله بموعده وصوله ، ثم ينتقل إلى وصف مشاعر إسماعيل داته نحو أمه وأبيه واليت

« اعترف لي إسماعيل فيما بعد بأنه - حتى في اللحظة التي كان يجب أن تشمله سعادة العودة إلى أحضان وأيديه من القياس والمقدرة والنقد - لم يملك نفسه عن التساؤل : كيف يستطيع أن يعيش بينهم ! وكيف يجد راحته في هذه الدار ؟ » (ص ٩٧)

وفي الفصل التاسع يبدأ وصف الحدث باستخدام الفعل المضارع ، ثم يبين الراوي إلى أن ذلك حدث لم يشهده ولكنه علم به

« علمنا بعد ذلك أنه أشرف على الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ درديري . » أما الحدث فهو تحميم قنديل أم هاشم ، وثورة المصلين على إسماعيل ، وأما التعليق فيتحد شكلين : تعميق الراوي

« لمن الله اليوم الذي سافرت فيه يا إسماعيل ؟ ليتك ظلت يب ولم تملكك أوروبا فتعقد صوانك ، وتبين أهلك ووطنك ودينك » (ص ١٠٥)

ويتحد صيغة الحسرة والرناء ، والتعليق من طريق استوك ، سلوك الأم والأب .

« سكنت الأم وجهها ، ونأوه الأب وكتم غيظه ، وسكت طلبة دموعها مدراراً . » وفي كلتا الحالتين يتمير التعليق بالنقص في القرب ، وبلاغة التعبير . ونوة تأثير تفاصيل السلوك . ويختفي الراوي في المصطل الثلاثة قبل الأخيرة من القصة . ولكننا نتبع قصة إسماعيل شعف كبير ، ونصغي لآلصوت الراوي فقط وهو يحتم القصة ، بل لآلصوت أهل

يحتي الراوي نغما - بعد الفصل الأول - من المصليين الثاني والثالث . وفي الفصل الرابع يصف لنا مشاعر الأم وقاطعة التجربة نحو سمر إسماعيل بمراسلة في أوروبا ، ولكن دون إشارة تدل على وجوده . ولكنه يعود للظهور في الفصل الخامس حين يصف لنا إسماعيل قبيل سفره وعند سفره

« إني أنجيلة صاعدا سلم الباحرة ، شابا عليه وقار الشيوخ . كل ما فيه يسيء أنه قروي مستوحش في المدينة . » (ص ٨١)

« أقسم لي عبي إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل في أنثته قنقاب . »

« كي وصف لي وهو يتشم سراويله وطولها وعرضها وتكتها المملو »

ومن مظاهر حديق المؤلف الكبير يحيى حتى أنه قد استخدم مويجات من أسلوب الإشارة إلى أحداث الماضي ، دون أن يورط الراوي في ادعاءات لا مبرر لها . يقول الراوي . « إني أنجيلة » مرة . ثم « أقسم لي عبي إسماعيل » مرة أخرى . وهنا أيضا يشير الإحساس بالصدق عن طريق تلك التفاصيل الملموسة « يحمل قنقانا » ، « سراويله وتكتها المملو » .

وفي الفصل السادس والسابع والثامن يظهر الراوي في أشكال مختلفة : مبتا باحدث ، ومعنا عليه ، ومخاطبا البطل ، وتنجبا لبعض أفعاله

أما الفصل السادس فيبدأ بإشارة زمانية - في حيلة فنية للاختصار الزمن - ثم لحة لبطل العائد ، تلها نظرة مكثمة إلى الورداء ، إلى فترة السنوات السبع التي قصاها في أوروبا :

« ومرت سبع سنوات وعادت الباحرة . من هذا الشاب الأنيق السمهي القائمة ، للزفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذي يهبط سلم الباحرة قهرا ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستمع الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصص في طب العيون ، والذي شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر ، والبراعة القدة . » (ص ٨٣)

وفي الفصل السابع حين يحدثنا الراوي عن قصة حب إسماعيل نعتة الإنجليزية « ماري » يقول دون شعور بالخرج - مطلقا عن مشاعر إسماعيل ، ومحاولا تعميمها :

« والظاهرة العجيبة التي لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه « ماري » فوجد حبه مريسة حب جديد . الآن القلب لا يعيش خاليا ؟ أم أن « ماري » هي التي سبت خافلا في قلبه فاستيقظ وانعش ؟ »

وهنا أيضا نحاصية لغوية تبدو واضحة في الفصلين السادس والسابع على سبيل المثال تتمثل في الانتقال بين الفعل الماضي والمضارع . وذلك باستخدام المضارع لوصف لحظة في الحاضر ساعة وقوعها كلحظة

الحى ، حتى السيدة زينب التى لعب دورا أكثر أهمية من دور الطفل فى القصة .

إلى الآن يذكره أهل السيدة بالحبيب والخير ، ثم يسألون له المعصرة . م ؟ لم يمس إلى أحد بشئ ، وذلك من فرط إعزازهم له ، غير أنى فهمت من المحطات والالتصامات أن عمى ظل عمره يحجب ساء ، كأن حبه لم يظهر من تغايبه ووجهه للناس جميعا .

لقد بدأ الراوى المحدث ، المعروف للقارئ ، القصة ، وهاهو ذا يجتمعا وقد أصبى عليها ذلك الإحساس بالصدق والواقعية ، وحقق لها اسجاح لائق باستخدام صوته ووجهه بظرفه بتوبيعات وتلوينات عدة مؤثرة

ومن بين روائع نجيب محفوظ الكثيرة اخترنا عملا روائيا تلعب فيه وجهة النظر دورا أساسيا ، لا من حيث الشكل الفني للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا التى تقدمها ، والتى لا يخرج الشكل الفني عن كونه أداة لتوصيلها

«ميرامار» التى يمكن أن نسمي رباعية الإسكندرية المصرية (رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر) ، والإسكندرية هى مشهد الأحداث ، ورباعية الإسكندرية المصرية للتمييز بينها وبين «رباعية الإسكندرية» التى كتبها الروائى الإنجليزي «فردانس داريل» . وهى ليست الرواية الوحيدة من نوعها - شكلا على الأقل - فقد سبقها رباعية «داريل» التى تتكون من أربع روايات مستقلة ، تكون مما بها وحدة متكاملة ، هى «جوستين» ، و«بلترار» ، و«مونت أوليف» و«كليا» . واتى شرت مما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ ، وتمتعا مباشرة تقريبا رباعية «فتحى غام» الرجل الذى فقد ظله والى أطلق عليها اسم «رباعية القاهرة» ١٩٦٠ - ١٩٦٢ ، ثم جاءت «ميرامار» فى ١٩٦٧

وعلى أن ما يميز بينها وبين رباعية داريل وغام هو أنها رباعية فى محله واحد . أما ما يميز كل رباعية محفوظ وغام عن رباعية داريل فهو أن كتيبتها تعالج فترة زمنية من تاريخ مصر ، من وجهة نظر قومية وطنية ، فى حين تتخذ رباعية داريل من الإسكندرية مسرحا لأحداث تنكسر أن تحدث فى أية مدينة ذات حضارة وتاريخ ، لعدد من شخصيات المنتمية إلى جسيات مختلفه . تجمع بينها اهتمامات اجتماعية وسياسية ومادية وشخصية معينة . ويرتبط أفرادها فيما بينهم بعلاقات عاطفية أو مصلحة متنوعة

وعلى هذا التمييز بين هذه الأعمال قد أشربا بطريق غير مباشر إلى إحدى دلالات «وجهة النظر» التى سبق ذكرها ، وهى موقف الروائى من موضوعه اجتماعيا أو سياسيا أو فلسفيا

ولعله من واجبتنا أن نشير أيضا إلى أن وجهة النظر القومية هذه لانتفى ما يمكن أن يكون لهذه الأعمال من دلالات إنسانية أو اجتماعية أو سياسية أعم وأشمل

إذا ذكرنا النظر على «ميرامار» هنا وجدنا أنها تقدم فى المكان لأول صورة للمرة التالية الثورة ١٩٥٢ . وأنها حين مشرت كان قد مر

على الثورة فترة رمزية بلغت عذفاً ونصف عقد تقريبا ، بحيث يستطيع المؤلف أن ينظر إلى الحلف قليلا وإلى الحاصر ، بل يلقى سعيره إلى أمام ، فى محاولة لتقييم تلك الثورة ، أو بالأحرى نتائجها ، كما ترى من خلال عدد محدد من الشخصيات التى حسبا الثورة بإجراءاتها وهواجسها بشكل ما

ذلك ما يبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية . ولكنا إذا تأملنا الأمر بقدر أكبر من التعصق نتصح لنا أن الأمر لا يتعمق بثورة واحدة حدثت فى عام ١٩٥٢ بل بثورة أكبر وأطول عمراً . يبدو أنها تمتد إلى الوراء أجيالا إلى سعد زعلول ، وأجيالا أخرى إلى أحمد عرابى من ناحية ، ومن ناحية أخرى مارالت مستمرة . إن لم يكن على مستوى الواقع ففى هوس عدد من أبنائها .

ومن ناحية أخرى يتصح هذا لنا من اختيار نجيب محفوظ أولا لمدينة الإسكندرية كشهد للأحداث (وسعود لاختياره ، سبور ميرامار ، على وجه التحديد بعد قليل) ، ثم لاختياره لأربع من الشخصيات يرى الحدث من خلالها . نانيا أنه يهدف إلى وضع مسافة بينه - بوصفه المؤلف - وبين الحدث أو الصورة التى يقدمها . أما من حيث اختيار المكان فالإسكندرية التى كانت تعرف قبل الثورة بالعاصمة الثانية ، التى ينتقل إليها الملك والوزارة صبغا ، لم تعد كذلك ، بل هى الآن على بعد كاف من العاصمة ، والمركز الحقيقي للثورة ، وإليها تعود شخصيات الرواية ، لتظهر إلى الحلف إلى حياة أكثر إيجابية ومشاركة فى الأحداث ، وكأنها بذلك تستطيع أن تتأمل تلك الأحداث كلا من وجهة نظرها بدرجة أكثر من الوضوح . وهذا كسر أهمية «وجهة النظر» أو «وجهات نظر» شهد العيان» ، الذين هم فى الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية أو الأبطال أو - بمعنى أصبح - الأبطال الفاشلون كل فى قصته

ومن الواضح أن لاختيار هذه الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» أهمية خاصة ، كل واحدة فى حد ذاتها ، وفى علاقاتها بالأحداث .

إذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات الأربع أمكننا أن نرى معاملات الارتباط بينها ، إن جاز لنا استخدام هذا التعبير الرسمى . أما من حيث السن : صابر وجندى شيخ ، أما حسنى علام ومصور بهى وسرحان البحيرى شبان فى مقتبل العمر . ويشارك فى الأحداث - وإن لم يكن لهم «وجهة نظر» موطئة فى بناء الرواية ولكنها معينة ومسومة خلالها - طلبة مرزوق ، وهو أصغر قليلا من صابر وجندى . ولكنه يشقى إلى نفس الحيل الماصى ، تشاركه فى ذلك صاحبة البسيوط نبوسة ماريانا . ثم هناك فى مركز متوسط من القصة وأحداثها «رهرة» بشابة الزينية الحميلة التى يهتم بها كل من الرجال بطريقته الخاصة

ومن السهل أن ترى - خصوصا إذا نظرنا إلى رهرة - أن الرواية يمكن أن ينظر إليها من منظور واقعى وآخر رمزى . فمرمره تمثل ساء الريف . تمثل الشعب ، أو تمثل مصر .

أما على المستوى الواقعى ، وهو ما ستركز عليه هنا ، فقد تظهر «محفوظ» براعة فائقة فى خلق الإيهام بالواقع . فإذا عدنا برهه قصيرة

حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية . وقد نجح في ذلك نجاحا كبيرا عن طريقين . الأول منها هو مسرحية وهي تلك الشخصيات ، بحيث أمكننا أن نرى لون ذلك الموعى وشكله وحركته في أثناء الحدث ، والثاني هو نقل صورة واضحة لتفاعل تلك الشخصيات عن طريق الحوار بينها من ناحية وعن طريق ما يصمعه كل منهم نحو الآخر من ناحية أخرى . وقد كان اعتماد محفوظ على تيار الوعي وعلى الحوار بدرجة تكاد تكون متساوية ، على محور قوى الشعور بالواقعية في تمتاز بها هذه الرواية التسمية السياسية في آن واحد .

ومن الصعب أن نتناول جميع الشخصيات الرئيسية ووجهات نظرها بالتفصيل الذي نستحقه ومع ذلك فسحاول تقديم بعض الأمثلة بما نستطيعه من إيجاز ، موضحين كيف يعتمد محفوظ على جانب الحدث والحوار ، على الأسلوب والصورة الفنية لرسم معالم الشخصية صاحبة وجهة النظر .

حامر وجدي مثلا صحن متقاعد عجوز ينتمي باهرامه إلى عهد مهدي ، يعيش على ذكريات ماضية ، ذكريات بطولة وكماح من ناحية ، وحسب فاشل ونهاية حياة عطية مؤسفة من ناحية أخرى . وفي تيار شعوره نتابع صور الماضى والحاضر ، وتكثر الإشارة إلى الموت والتشييبات التي تدل على الكبر والعناء ، ويشعله التفكير في الإيمان بالله وفي النهاية المتوقعة . على نحو ما نرى من الشذرات التالية .

الإسكندرية فطر الندي ، عنة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع الموصول بجاء السماء ، وقلب الذكريات المبطلة بالشهد والدموع . (١٢٥)
تلك بداية صورة وهي ، صورة الإسكندرية مرتبطة بذكريات الماضى أما الحاضر المختلف ، تحسب النيرة الرومانسية وتخلعها نظرة والعبية «المارة الصفحة الشاهقة تطالعك كوجه قديم ، يستقر في ذاكرتك . فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشيء في لامبالاة فلا يردك . كنتك الجدران المقشرة من طول ما استكثت بها الرطوبة . وأظلت يبراج بيابها على اللسان المفروس في البحر الأبيض ... والهاواء المبعث القوى يكاد يقوض قائمى النجيلة المقومة ، ولانقاومة جذبة كالأديم الخالبة ، (٧ و ٨) .

ويرى حامر وجدي مرور الزمن لا على وجه الجدران وفي قامته المقومة محسب ، بل على وجه ماريانا ومظهر غرف السيون كذلك .
«وقدنا تتبادل النظر . طويلة رشيقة ، الشعر دهبي ، والصحة لا بأس بها ، ولكن بأعلى الظهر إحدباء ، والشعر مصبوغ حمرا ، واليد المعروقة وتجاعده روائقي الغم تشق بالعجز والكبر . يدك باهرير في الخامسة والسبعين ، رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أديالها . ولكن هل تذكرى ؟» (٩ ص) ثم وهو يتذكر كيف حامله رئيس التحرير الحديد بعد الثورة :

ذلك العجوز الذي يحس جسده المخطط تحت بدلة سوداء من عهد موح . وقال من عينه الزمن الحارل رئيسا للتحرير

«رمس الملاعة ولى ، هل عندك عار بهلحاح لراكب سيارة ؟ !»

إلى تصنيف الشخصيات لوجدنا أن من بين الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» الأساسية الأربع ، والشخصيات الثلاث ذوات وجهات النظر الثانوية ، حامر وجدي ومنصور باهي من المجموعة الأولى يتميان اجتماعيا إلى الطبقة الوسطى المهية ، فحامر صحفى متقاعد ، ومنصور مديح وله أخ صابط شرطة ، وهو يعمل بإحدى الشركات ، أما حسنى علام فمن طبقة ملاك الأرض الأثرياء . ومن المجموعة الثانية طلبة مرزوق الذي ينتمى إلى نفس الطبقة ، وماريانا التي تنتمى إلى طبقة الأحياء المتخمين عن طريق خدمة ذوي الأموال فيما مضى . وخدمة طبقة أكثر تواضعا في زمن القصة . أما زهرة فمن الشعب الذي ينتمي إلى الحياة الطيبة ، وإلى المعرفة ، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف

إذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات من حيث موقعها من «الثورة» بالمعنى العام والمحدد ، لأدركنا أن في داخل نطاق المعارضة والتأييد هناك مواقف بعدد هذه الشخصيات .

وهنا نعود مرة أخرى إلى واقعية المكان ، والخلفية الزمنية ، وتفرد الشخصيات وتغيرها فهي تشكل مزيج خاصة للرواية على المستوى الواقعي . وترتبط ارتباطا وثيقا بنجاح توظيف وجهات النظر بها .

أما إنكان فهو «سيون مرامار» ، وهو مكان يلتقى إليه الزلاء من مختلف الأعمار والأيام ولانتماءات الاجتماعية ، وإن كانوا جميعا قادرين على دفع عقائده التي أصبحت في متناول الطبقة الوسطى ، بعد أن كان مقصورا على خدمة كبار القوم والأثرياء فيما قبل الثورة ، ومارال يعمل بعض أمارات الأرستقراطية الزائلة ، فيما عدا «زهرة» التي تعمل لكسب عيشها بخدمة هؤلاء الزلاء

وهو مكان ينظر على البحر ، ويلعب البحر والحو وتقلباته بوجه عام دورا مهما في خلق الخلفية بوصفها وسيلة غير مباشرة للتعليق على الأحداث . ويربط بين العالم الداخلى للشخصيات والعالم الخارجى مهبط ٣

ول هذا السيون تلتقي الشخصيات ، يجتمع وتفرق ، تجتمعها مائدة الطعام ويألى أم كنشوم والاحتفال برأس السنة ، كما يجتمعها كل ما يصف بالسيون من أحداث غريبة مثيرة تبلغ درجة العنف أحيانا . فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الرئيسية وجدنا أن كل واحدة منها تظهر لنا متميزة متعقدة وأنا نتعرف عليها لاهن طريق الوصف والتعليق بل عن طريق ما يقل إلينا من وعيا . وما يدور به من خواطر واجساسيس .

هنا نلاحظ أن المؤلف قد احتسب مائتا كما احتسب الروى التقليدى ، سواء كان الراوى «العارف بكل شيء» أو «شاهد العيان» ، فقد استخدم نجيب محفوظ أسلوب «الوعى المتنى» لأربع شخصيات ، نرى لأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعى كل واحدة منها على حدة

ومن هنا كان على المؤلف أن يحدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر

الثالثة

« البحر يمتد نحى مباشرة كأنما أراه من سبعة . وهو يترامى حتى قلعة قايتباي ، محصورا بين سياج الكوريش ودراع حجري يضرب في الماء كالقول . بينها يمتد البحر . يتلاطم موجه في تناقل وهو كظيم . بوجه أسود ضارب للزرقة منثر بالغضب . يضطرم يياض مخشوش سرار الموت وتغاياته » ص ٨٧ - ٨٨ فهنا نجد صورة البحر المحصور كالقول ، والبحر المخشوش بأسرار الموت وتغاياته » - وهي صور - قائمة بحقيقة ، تعكس شعوره بالفتن والإحباط والخوف الكامن في داخله ، بالرغم مما يديه من مرج .

أما منصور باهي الذي حاد الثورة فتسيطر على وعيه صورة « السجن » و « النقي » و « العن » و « المستنقع » و « الجحيم » . فهو يحس بالجحيم في الداخل وفي الخارج ، ويردد أقوالاً مثل « الخاتلة هي الخاتلة » ، و « طم السم وعواقبه » ، ويرى في حنقه على سرحان حنقا على نفسه ، وفي محزنة أداة من أدوات التعذيب . أما زهرة فترى أنها « النقية الوحيدة » في النسيون ، وبطابق بين حيائه لندرية وحياته سرحان لزهرة ، ويغفل على نفسه الشعور بالحياة ويردد

« هويت إلى الحبيب » (ص ١٨٨)

« تحولت إلى جثة هامدة » و « ثابت على الموت » . (١٨٩)

ويرى ذاته في زهرة وقد « سلبت الشرف وحرمت بكبرياء » ،

ويصيف

« غيل إلى أنني أنظر في مرآة » . وهذا التردد بين زهرة تارة وبين سرحان تارة أخرى إنما يدل على اضطراب وجهة نظره . فهو مثل من أمثلة « وجهة النظر » التي لا يثبت عليها ، في حين يمثل كل من عامر وجدي وحسي علام وجهة نظر يعتمد عليها ، لأنها تمثل وجهة نظر شخصية بعينها ، وقطاعا تنتمي إليه هذه الشخصية أيضا إلى حد كبير ومنصور ياهي مثله مثل سرحان البحيري ، شخصيته مريضة ، فكل منها يحون الثورة بطريقة مختلفة ، يحونها ياهي بعدم الثبات على المبدأ ، ويحونه وتردده ، ويحونها سرحان بانتهازيته وعدم أمانته في إخلاصه للثورة ولزهرة في آن واحد .

وفي كلتا الحالتين تتم وجهة النظر عن درجة من حسب الخبير والشرف ، ولكنها درجة لانكسار المقومة الشر والخوف والتردد . حين يرى سرحان زهرة تذكره بحجج الريف وحلاوته ، ولكنها ترى من خلال صور حسية شهوانية ، ثم من طبيعته الخشنة المتقبة :

« هيا لايف .

معرض لشكال وألوان مثير للشعب ، شمع البطون والفتوب ، وجية هائلة من الأنوار الباهرة ، تسبح فيها قدور هوائج الشهية ، العنب الحريجة والمكسرة ، اللحوم المقددة والمدحجة والطازجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المصلعة والمسطرة والمبططة والمرعة والدميجة شتى المنحور من مختلف الحسابات . لذلك تتوقف قدمي بطريفة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .. وهراء الحريف يلصق بلباساته الخسبة ، وعيناي تنزوان إلى الملاحاة بين الرباش أمام الطاولة . طولي

ثم وهو يبدى رأيه (داخليا) في أولئك الذين خطفوا جيله من الصحبيين :

« راكب طائرة ! أيها القرة جور للمعم شحما وعباء .. إما خلق لقلم لأصحاب العقول والأدواق ، لا للمجانين المهربين من ضحايا الملاحى والمخانات .. ولكن قصي علينا طول المصير بالسير في ركاب زملاء جدد في المهنة ، لتوا علمهم في السيرك ، ثم اجتاحتنا الصحافة ليملوا دور الهلوانات .. » (ص ١٤)

وتكرر صورة الشيء القديم حين يقول مشيرا إلى ماريانا « ما أحمل أن نوصح في متحف جينا إلى جب (ص ١٩) أما للمصطفى بطولاته وآمانه فتثيره في عهده « زهرة » بشايبا وصارنها وإيمانها بالثورة حين تقول عن طلبة مروج .

« - يظن عهده باشا وقد مضى عهد الباشوات » .

يقول

« وقع قولها من أذن موقعا » غريبا « فدار رأسي في دائرة سحرية قصرها قرن كامل » . (ص ٤٠) وتذكره بسعد زحور عن طريق تداعي الخوصر . فينتقل فكره من الناشا إلى الأصدى وإلى الفلاح ، وإلى حدث من أيام الزعيم سعد زحور واحترامه بأنه فلاح واستماعه للشباب . إن وجهة نظره هي وجهة نظر رجل آمن بالثورة ولكنه ضل بعض نتائجها

وفي مقابل وجهة النظر هذه نجد وجهة نظر حسي علام (وهي إحدى وجهات النظر لانتفاضة) ، ووجهة نظر طلبة مرزوق الثابرة ، وكلاهما ناظم على الثورة ، فالأول لأنها فقت على الثروات ورفضت من قدر ذوى الشهادات ، والثاني لأنها أطاحت بثروته وتركته حائرا غاضبا لا يتورع عن أن ينافي المؤمنين بها ، مثل سرحان البحيري .

أما حسي علام ففي حالة غيظ وعدم استقرار ، يمكنها الجو ونحوه « صون بالمرية » وجريه وراء بنات الليل ، وعدم تورعه عن مهاجمة « زهرة » ، ويردده لكلمة فريكبكو . ولتقرأ هذه الفقرة التي تجمع بين جانبها إشارات إلى البحر والثورة ، ومشاعره نحوها مشاعر حادة متباينة ومتصارعة .

« فريكبكو .. لا تلتقي !

وجه البحر أسود مخض بزرقه . يشيز غيظا . يكظم غيظه تتلاطم أمواجه في احتناق . يغلي بعصب أبدي لا تمتس له .

ثورة . لم لا . كي تؤدبكم وتمفركم وتمرغ أنومكم في التراب . يا سلالة الطواري . إلى مككم ، وهو قصاء لا حيلة لي فيه . وقد عرضت ذات العين الزرقاء بقولها « غير متقف » والمائة فدان على كف عمريت ، وقبعت تنتظر ثورا آخر . »

ومن الخواص الأسلوبية التي ترتبط بوجهة نظر حسي علام تلك الحمل القصيرة التي لا تكاد ترتبط ، والتي تشكل جزءا من الأسلوب التأثري المستخدم في أسلوب نيار الوعي ، ثم تلك الصور الحسية التي ترتبط بطبيعته كما في « تنتظر ثورا آخر » (ص ٢٠) وكما يتضح في الفقرة

بلا رخص، اني عدت وحنيت وهديت. ۱ (س ۲۰۳ - ۲۰۴).

فإذا انتقل إلى النقطة التالية وهي التفاعل بين وجهات النظر
وجده أن هذا التفاعل يدور حول موضوعين محددتين هما الثورة أولاً ،
ثم زهرة ثانياً ، ومحاور التعلم ، وقصة حبيب مع سرحان البحيري مع ما
دنت من ربط على المستوى الرمزي .

أن الثورۃ فتعامل بشأها وحجۃات نظر عامر وجدى وطلبه مرروق
من ناحية ، والدمام ومرروق وعامر وجدى من ناحية ، ومرروق وسرحان
ببحيرى ، وحسى علام وسرحان البحيرى - فى أوقات متفرقة - ثم
رهرة وعامر وجدى فقط . وكأن وجدى وزهرة هما اللذان الوحيدان
بالثورۃ ، وجدى كان يحلم بها ، وزهرة تريد أن تعيشها ، فى حين يحشاها
ويشاقها طيبة ، ويجوها منصور وعلام .

ويحدث هذا التفاعل على مستويين : المستوى الخارجى عن طريق
الحوار ، والمستوى الداخلى عن طريق مشاعر أصحاب وجهات النظر
المتنوعة ، الواحد نحو الآخر . وسكنى - لضيق المكان - بتقديم مثل
أو مثيل لكل مستوى . فإذا استعرضنا المثال الأول لهذا التفاعل وجدنا أن
الحوار يدور بين صليبة مرزوق وعامر وجدى ، ونقوم للندام بدور المعلق
على مايقولان . ولكن ذلك يحدث بعد أن يكون قد عرفنا موقف وجدى
من مرزوق كما ينعكس على وجهه في أول لقاءهما في البشور .

« يميل إلى القصر والبداة ، مستفح الشديق واللعن رسول عمان
 ورقاوان رعم (سمرة بشرته ذو طابع أرسنوقراطي لا يخطه العين ، وبهم
 عنه صنت الشكير إذا صنت ، وحركات رأسه وبنيته المترنة للرسم
 بدقة إذا تكلم » . (ص ٢٨)

ويتضح من هذا الوصف الخارجى أن مظهر طلبة مرزوق لا يروق
لعمرو وجدى ، فليس انتماخ المشدقين واللعد ، ولا الميون الزرق فى
بشرة سمراء ، من علامات الوسامة فى شيء - كما يتضح فى البنية
الموجرة عن تاريخه ، فحين تقدمه للمدام بقولها

، كان وكبلا لورارة الأوغاف ، ومن الأحيان الكبار .

بأن رد العمل من جانب حاسر وجدى في صورة تقرير لواقع
ماضى

الم يكن صدى في حاحة إلى تعريف. حركته من بعيد بحكم
محقق حل عهد الصالح السياسي. وبطبيعة الحال من أعداء الرشد.
وتذكرت أيضا أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر، وأنه مجرد
من مرارته عدا العذر المعلوم.

ثم بل ذلك حوار تقوى فيه اللداه برقاء :

— کان یمنک اُلب هذان ، کان یمنب بالمال لعا .

وهما قاي الرجل بامتصاص

→ انقضى عهد العرب .

- وپس سكرتڪ باصفا ٿي؟

- في تكويت مع روجها الخفاون

وكتب أعظم أن الحراسة فرصت عليه لشية نهريه ، بيد أنه سر مأساته
مانلا

قَالَ : - خُصِرَتْ أَمْوَالُ جَمِيعِهَا ثَمَّنَا لِنَكْتَهُ عَائِدَةً !

– هل دعيت إلى تحقيق؟

فعال بازار

٢٨ - ٢٩) وهكذا يكشف الحرق الهدوء ودون جلبة أو تعيق عن وجهي نظر المشتركين فيه .

وبتأكيد موضعها في الحوار الذي يحىء بالفقرة التالية من الرواية ، والذي يقدم له مرة أخرى بلمحة من وحى وجدى :

ولم يكن على مائدة الإفطار سوانا . وكانت الأيام القلائل الماضية قد
 فريت بيتنا . وأدانت حواجز الحذر ، فقلب الأنس بروح الحبل الواحد
 على الخلاقات البالية ، وإن انطوى كل منا في أعماقه على مزاج ممتد
 مناقض لصاحبه . ولكن تحي أوقات يبرز المزاج الثاوي في الأعماق ليشير
 للبار والتحديات . أجل قد سألني بلا مناسبة .

أنتدري ما السب وراء المصائب التي حلت بنا ؟

جساعت بدھیتہ

۔ ای مصائب بھی؟

— أيها التعلب ، إنك تعرف تماما ما أعني .

۔ ولکن لم نخل ہی مصائب من آی ہوعرکان ..

فم حاجيه الأشيين وقال :

- لقد اغتيلت شعيتکم کا اغتيلت اموالنا ..

لعلك تذكراني خرجت من اللود ، يل من الأحزاب جميعا ، منذ

حادثہ کے لیے ہمیں

— ولو.. ثم لعلهم اطاعت بكبرياء الخليل كله .

مکت زاهدان و انجمن

— بصرف النظر عن موضع غايي مشرق إلى معرفة رايك ..

کال چلو وار

۱۰۰ - یوچا-چب بعیاد

يکاد يده احد ..

— من هو؟
— سعد زعزلول!

أَتَمَّاكَ مِنَ الصَّ

أجل ، منذ ذاب على إثارة الإحس بين الناس ، والتطاول على الملك ، وتعلق الجماهير ، رمى في الأرض بذرته حينئذ ، وما زالت تنمو

توصیہ کرتا ہوں کہ اس علاج سے، جو قصی عینا ۱۱
(ص ۳۰-۳۱)

أحدث . واستحابة بعض شخصيات الرواية لذلك حدث شكل متعاطف أو العكس

ومن الخبير بالذكر هنا أن إحدى خصائص هذه الرواية وغيرها من أعمال يوسف إدريس أننا نرى الحدث ورد الفعل لا من وجهة نظر فردية فحسب ، بل من وجهة نظر جماعية أيضا . فقصّة المرأة البائسة المعذبة عزيزة ، بل حياة الترحيلة كلها ، لا تروى من وجهة نظر فكري إندى أو غيره من أهل التعيش فحسب . بل تروى القرية كلها ، بأطفالها ثم رجالها ونسائها ، وهم يتحولون أمام عيوننا من احتقار وكره وغضب تجاه الترحيلة إلى التهم والحب والتعاطف

إذا أردنا اختيار بعض التسيات النقدية لوجهة نظر المؤلف الراوى في هذه الرواية أمكننا أن نقول إنها تجمع بين وجهة نظر الراوى العارف بكل شيء ، والموجود في كل مكان ، الذى يطلق على الحدث ، ويشرح ، ويقدم الصورة التفسيرية ، وبين وعى يصح شخصيات ورددود فعل الجماعات . ولعل إضافة يوسف إدريس تتمش في هذه الناحية أكثر مما في تلك الخطبة أو المحاضرة التى يُلقيها فى الفصل الرابع من الرواية مثلا . على الرواية الإخبارية أمثلة عدة مثل هذه ككتابات التى تعالج موضوع كتابة الرواية تارة ، أو طبيعة نفس تارة ، أو موضوعا يرتبط بأحداث الرواية ، مثل تأثير البيئة على الشخصية ، كما هو الحال في بعض أعمال «هرى فيلدينج» أو «جورج إيبوت» مثلا . إضافة هنا أن «العراوبة» يمثلون النصف الأهم من جماعى القصة : جماعة أهل التعيش وجماعة الترحيلة ، وأن الحدث المهم ، وهو قتل طفل حديث الولادة ، ما يليق أن يلتصق بهم ، ولكن حكاية الحدث لن تتم قبل أن يحدث التلاحم بين الجماعتين

ثم هناك سبب قوى آخر لتبنى يوسف إدريس لهذا الأسلوب ، وهو أن «العراوبة» حتى قرب نهاية القصة لم يكن لهم صوت ، فاصوت المسوع هو صوت أهل القرية بقيادة فكري أهدى والأسطى محمد وصالح الخولى وغيرهم

فحين يعنى التكبير المأمور بمن له فجأة أن «الحظاظه» هزيمة ، لا بد أن يكون إحدى نساء الترحيلة ، يقدم لنا يوسف إدريس مشهرا رثعا ، نرن في حياته كلمة «دول» ، إشارة إلى «العراوبة» الذين يشار إليهم بذلك الصمير المرد .

وأشار فكري أهدى هجاء بالخيردانة التى كانت معه ، أشار إلى انصاف الكائنات خلف الإصطيلات وقال :

لأرم واحدة من دول وتطلعت لعيون والعيون إلى حيث يشير وحامه الخواب من أكثر الباقين . وكأنه فرحه باليه .

هم ما عيش غيرهم ودى غارة كلام دول عريوه ولأد كذب قالوا هذا وحسروا جميعا لأى إشارة مصدر عن المأمور

غير أن المأمور يعود فيقول

والله يمشى ألبس بيويه

ويبقى الخجج معه ولكن بأنه الهالى هو

أندا هم دول ما عيش غيرهم

وبرة الصوت إلى جانب الصورة القية . فوصف طلبة لحد وعلول لا بد أن يشير صحتك عامر وجدى ، نتيجة للتضاد الواضح في حين يحس عامر وحدى بشيء من التعاطف مع طلبة ، ويرى أنه يستحق شيئا من الرثاء . عليه أن يبدأ حياة جديدة مريرة بعد السنين (ص ٣٠) فإن طلبة لا يرى إلا عملاء من حوله ، حتى في المدام وعامر وحدى . ولا يفتده من ذلك الإحساس سوى إدراكه أن «المدام قد عدت روحها في ثورة» وماذا في الثورة الأخرى ، وإذن سوف يعرف لنا واحدا (٢٣) . وهو ملاشك ملحن من العصب والكرو ، مع ما يسميه الصو ، من مصدقة ساخرة . أما شأن عامر وجدى فيقول طلبة ، فكرت . واقتنعت . أن التاريخ لم يعرف شيئا فوق الناس (ص ٣٢) ويرر كرهه للثورة بقوله إن اعتدائنا على ماله إلى هو اعتداء على سر لله وحكمته ، وهو الزعم الذى تبرر به طلبة مستغلين قسما

وهكذا نرى كيف أن استخدام وجهات نظر متعارضة قد أفاد موضوع الرواية من جهة تقديم صورة موضوعية لا يقتحمها المؤلف ولا يفرض عليها تعليقا أو رأيا شخصيا .

إذا انتقلنا إلى النموذج الثالث من أساليب وجهة النظر في رثاء يوسف إدريس «الحرام» فقد يبدو وكأن يوسف إدريس يستخدم «وجهة نظر» المؤلف «العارف بكل شيء» بالشكل التقليدى ، ولكن نظرة المدقق . وخاصة بعد سماع المؤلف وهو يشير إلى استحداثه أسلوبا جديدا لكل واحدة من روايته (١٣) ، تكشف أنه يبدأ من منطلق المؤلف الراوى ولكنه يستخدم أكثر من شكل واحد من هذا الأسلوب البالغ الرأ

من داخل إطار وجهة نظر المؤلف الراوى الذى يتحدث بصمير لغائب . يصح المؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية ، بحيث يرى الحدث في عدد من فصولها من وجهة نظر فكري أهدى مأمور لتعيش . ومع ذلك «المؤلف الراوى» يحتفظ لنفسه بوظيفة إلقاء الصو على جوهر القصة التى تقوم حولها «الحرام» ، وهى قصية «العراوبة» . تلك الفئة المظلمة من الحال الزراعيين ، التى يقرر المؤلف أن الرواية قد عبرت النظرة إليها ، وذلك عن طريق تعريف دقيق متعاطف فيما يشه الخطبة أو المحاضرة ، تتحلل بعض فصول الرواية وأحداثها .

ولعل أهم ما يجب تأكيده هنا هو أن هذا الأسلوب لا يتعارض مع موضوعية الرواية في شيء . وذلك أن الرواية في تعريفه بحياة حال «الرحبة» إنما يلتزم أسلوبا يكاد يكون تسجليا ، يقدم فيه الحقائق معصية كما سرى . وهو بذلك لا يقحم شعورا شخصيا على هذه الصورة التفسيرية ، التى تقوم وجهة النظر فيها على العلاقة بين المؤلف وموضوعه

وحين تسم برة صوته بالسحرية ، كما هو الحال في بعض إشاراتة إلى البويس وسبابة (رجال الأمل) فإن ذلك يأتي مرتبطا ببعض مظاهر سلوكهم التى تبدو واقعية ولكنها شائعة مخجلة

وحين تسم برة بالتعاطف فهى تسعة لما يقدم إلينا عن طريق

وعصم نوقور حو ، بعمود العريود ويؤيدون . (ص ١٧ - ١٨)
 وحين يلتقط مؤلف الرواية محيطاً ويبدأ في تعريفنا بهؤلاء العرايوه . كما
 فعل في بداية الفصل التالي . لا يزعمنا الأمر من الناحية الفنية ، إذ
 يبدو أنه يفعل ما ليس منه يد

والعرايوه ليسوا من قاطني التفتيش . ولا يمكن لأحد أن يتصور
 منهم من قاطني التفتيش . إذ ليسوا هم أكثر الناس فهماً في بلادهم .
 الذين يذهبهم انتميز إلى النجوى إلى العمل في التفتيش البعيدة . ورا
 دورهم وقراهم سعي وراء يومية لا تنعدي القروش القليلة * ليسوا هم
 ذوي لأعمال البانية . والرائحة العريه . والخلقة الكريمة * لا يمكن
 لأحد أن يتصور أن كهؤلاء من قاطني التفتيش . فقاطوا التفتيش كهم
 مزارعون محترمون . بكل يسه وأولاده وبهائمته وجبابه التفتيش الحديد
 لدى يرتديه بعد اساء العمل ليسهر به في المنهوه . ويروح به المآثم
 والأفراح

أما العرايوه أنفسهم فقد كانوا لا يقبلون ورا كبيراً لريقة الملاحين
 و بصرتهم . وكانهم هم معزبون أنهم عرايوه . وأنهم ترحيلة . وكانهم
 أي شيء قد يحظر على بال أي إنسان فإدام الواحد منهم قد حظي
 بمكان في الترحيلة . وضمن أن يعمل أكثر من ثلاثة شهور كل يوم
 وبأجر ، فليقل عنه القائلون ما شاءوا . (ص ١٩ - ٢٠)

ونخصي أحداث الرواية ، ثم يعود المؤلف للظهور في **الفصل الرابع**
 عشر يقدم إلينا حكاية عريزة ، ثم في الفصل الخامس عشر نرجع
 وجهة نظر أهل التفتيش الذين يدركون أن للعرايوه **يونانكروجات**
 وأطفالاً . في فقرات من أجمل فقرات الرواية المصرية

• هوامش

Wayne Booth, 'Distance and Point of View' Theory of the Novel, p. 87. (١٢)

See Aspects of the Novel, pp. 118 - 120. (١٣)

See Theory of the Novel, p. 117. (١٤)

(١٥) نفس المصاح

(١٦)

Kathleen Tillotson, The Tale and the Teller (London, 1959) pp. 10 - 11.

(١٨) نفس المرجع ص ١٢ - ١٣

(١٩) نفس المرجع ص ١٢

Theory of the Novel, p. 109 - 110. (٢٠)

(٢١) نفس المرجع ص ٩١

(٢٢) نظر بوث نفس المرجع ص ٩٢ - ١٠٦

(٢٣) في تعليق على بحث عن المرأة العربية في الرواية المصرية

«تجليل بطرس صمان» «صورة المرأة العربية في الرواية المصرية»

من أثير

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman»

أثنا في الندوة الدولية عن المرأة العربية والنسبة القاهرة (١ - ٤

ديسمبر ١٩٨٠) ونشرها نفس المباحث الثمينة - القاهرة ١٩٨١

(٢٤) يوسف إدريس «الحرام» طبعه مكتبة عريب ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ - ١٨

Philip Stead, ed. The Theory of the Novel, (New York and London, Macmillan, 1967), p. 35. (١)

(٢) نفس المرجع ص ٢٥١

Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative (London: Oxford University press, 1966) Reference to 1971 edition, p. 250. (٣)

(٤) نفس المرجع ص ٢٥١

(٥)

Norman Friedman, 'Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,' The Theory of the Novel, op. cit., p. 112.

J. W. Beach, The Method of Henry James, (New Haven, 1918) (٦)

Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1921) (٧)

Beach, The Method of Henry James, pp. 56 - 71. (٨)

Lubbock, The Craft of Fiction, p. 62 (٩)

(١٠) انظر زيادة التعميل «تجليل بطرس صمان» «صورة سيدة» في يد الروائي والرواية القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢

(١١) نفس

Melvin Bruns, Familiarities (London, Oxford University Press, 1973), Part I, pp. 3 - 27.

Aspects of the Novel (London and New York, 1927). (١٢)

زوروا

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

صدر حديثا

من سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر

● طه حسين

● القرآن الكريم (لمبة فاخرة)

باللؤلؤ منقش ١٤٨٠م

● قاموس الفارسية

فارسي / عربي

تأليف: د. عبد المنعم محمد صنيح

● إيران والعراق

في العصر الجاهلي

تأليف: د. عبد المنعم محمد صنيح

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالسربية والتعليم
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI • DAR AL-KITAB ALLUBNANI
33 Kasr elnd s1CAIRO, EGYPT PO BOX 155, Printers, Publishers, Distributors
phone 742168-754301-744657 Po Box 3176, Cable KITALIBAN Beirut
Cable kitamir CAIRO TELEX: 92336 Lebanon Phone 237537-254054
CAIRO ATT 134 KTMCAIRO - EGYPT TELEX KTL22865 LE

المكتبة الاندلسية

١- أخبار مجموعة ٢- اقتراحات
٣- قضاة قرطبة

كتب التراث

● تأريخ القرآن ● أعراب القرآن
● قلائد الجمان

دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني
٣٣ شارع قصر النيل القاهرة - بريقيا كلاس
٧٤٤٦٥٧/٧٥٤٣٠١/٧٤٤٦٦٨
ص ب ١٥٦ القاهرة

TELEX 92336 ATT 134 KTM
CAIRO - EGYPT

لبنان: بيروت ص ب ٣١٧٦ بريقيا: كلاليان

ت ٤٠٨٣٠٤ / ٢٣٧٥٣٧ / ٤٠١٤٩٤ LE KTL22865

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
والمجموعات الثقافية • كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب شقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

مكتبة
الكتاب
القاهرة
مكتبة
الكتاب
بيروت
مكتبة
الكتاب
بيروت
مكتبة
الكتاب
بيروت
مكتبة
الكتاب
بيروت
مكتبة
الكتاب
بيروت

في القراءة المصيرية

تحقيق في الأصول الثقافية

البدء في محاولة التقييم العام . الفكرى والفنى ، لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة ، أو الضرب الرئاسى - بالإبداع - في عوالم لا نهاية لأبعادها . بأدوات حديثة وحساسية طارئة - هذا البدء في تلك المحاولة ، يكاد يكون مساويا للقول بأن «المغامرة» قد أنهت . وأنها تحول . إن لم تكن قد تحولت حقا ، إلى ظاهرة تقليدية ، رسخت أصولها . والضحك معانها . إذ تجاوزت مرحلة التكوين لتصبح تلك المغامرة ، إلى استطر بأصحابها مكاسم . وألف الناس أدواهم وحساسيتهم . مطالبة - من ناحية - بأن يحاكم نفسها ، وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من قوى الأهلية ، ومطالبة - من ناحية أخرى - بأن تتجاوز نفسها ، أو يتجاوزها مغامرون جدد . لا يستريحون للتقليد ولكل مغامرة من هذا النوع بواعث أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد الفنى أو الأدبى ، لأنه بحث سيرداد اعتياده على أدوات مؤرخ الثقافة . وما قد تاربعها ، إذا توافرت في لغة هذه الثقافة تلك الأدوات . على عكس يفرق اعتياده على أدوات النقد المباشر أو التطبيقى . ولكننا نعتقد أن النقد الصحى ، والمخاض ، لأعمال جيل الستينيات المصرى . الرواية بوجه خاص ، وى محالى القصة بشكل عام والشعر . لا يقوم دون بحث تلك البواعث أو الدوافع (وكنهها) وقد يكون هذا الكشف أحدى الجانبات . وربما كان بالضرورة كذلك (!) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته .

سأى خشية

والشخصية . لكنى تتخلق في الهبة حساسيتهم الخاصة . أى طريقهم في الإدراك . وى التعبير . وى البناء . لأحداث ووقائع وتجارب العملية تتحول إلى معان وأفكار وعبارات وشكائ . قبل نحوها - وى أثناء ذلك - إلى تجارب المعالجة . تحتاج عند المدح إلى بدء من ولذلك لا يرى بابا تدخل منه إلى بحثنا عبر باب الأصول بتدعية (الفكرية) التى معب منها . وقامت عليها جرمه جيل الستينيات الروائية

ومن -حيثما شئ- صناد ، وى السياق سابق إلى تجربة ديك جين الروائية . لا يعب عن مالنا ان الدالية المعنى من كتاب أروية به مد مدواخرهم الإبداعية كنها بالقصة القصيرة . ونصرف المصر عن لقراءة الفنية من النوعين الأدبيين (الرواية والقصة القصيرة) . ونصرف النظر أيضا عن آراء تقليدية كثيرة لا يسبون بها . نقول بأن محاربة أحد الكتاب لأحد النوعين لا بد أن ينتج طريقه من محاربة نوع الآخر . أو أنه هذا - على الأقل - هو أقوى الاحتمالات - بصرف النظر عن ذلك . نحن نعتقد بأن تحول الكثيرين من كتاب القصة القصيرة إلى

ولأن تعاملها مع ظاهرة بداعية . بسى إلى ذلك الجزء من الواقع . الذى يطمح إلى إعادة تشكيل الواقع نفسه ، والذى يميل التشكيل حق في كل عمل بداعى . تشكيلا قائما على وعى حاصر وحساسية فريدة ومفردة (موهبة !) قدره على خلق أسية فية أصيلة ومتأسكة - لهذا السب - بدى يبدو مطربا قبل أن يكون عمليا . وإن كان يميل المصنوعين في آن واحد - من يكون عليه أن يعزل الدوافع و يروى ، لاحتياجة سياسية / الاقتصادية ، التى حتمت ظهور حل سبب في الأدب مصرى . ثم حتمت على أفراد من مدعيه أن يصوغوا رؤىهم واهتماماتهم ومعتقداتهم وحساسيتهم في القالب الروائى ومع ذلك . فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث . من يعب عن مدع بحث عن الأسس التى انطلق منها جيل الستينيات وحتمت ظهوره . ثم حتمت عنه أن يكتب الرواية

ب الأسس التى تتعلق من ظاهرة بدع فيه إلى الوجود . هى أسس ثقافية : هى مكونات المرفة وصناعة الوعى : وهى التى تتفاعل مع أدهان البديع . ومع نوع وعيهم بطروف حياتهم العامة

هذا الخيل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع الاجتماعي الثقافي ، الذي لحاظ بهم في الخمسينيات والستينيات ، كما حتمها نوع تعاملهم «السياسي» مع هذا الواقع . لقد كتبوا القصة القصيرة ، لا في بدايه التجربة الإبداعية بحسب ، تلك البداية التي تختم دائما نوعا من التيب وراء مشروعات الهوية الكبيرة ، ونوعا من تحمل الإكمال ومشاهدة الأثر ومصادفة النتيجة ، بل كتبوها أساسا - ومعظمهم بدأ كتابتها مع بداية كدته صدمه في نهاية الخمسينيات - من خلال ممارسات جزئية لتجارب مبعثرة ، ومن خلال وعي يتلقى العالم الواقع محروما ومشتتا ومقسم البناء ، ويفسره تفسيراً أحاديا (ديبا كان أو ماركسيا ١) ولكنه يواجه في كل لحظة بعثرته و «لا - انتظامه» المرهق والمثير للخيال في آن واحد

ولم يكن التفسير الأحادي ، أبداً كان اتجاهه ، قادما - على وجه الدقة - من خارج إدراكهم التلقائي للعالم كما قد يتوهم كثيرون ، بل كان تبي أي نوع من التصورات التي توحد العالم وترى فيه سياقاً متصلاً وبناء منطقياً مترابطاً ، تعبيرا عن توق حقيقي إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتعبيره ، بإيجازه على أن يلم شتات التجارب المبعثرة ، والملاحظات المنتزعة من أي سياق ، لكي يصبح مفهومها قابلاً لأن يحاط به ، ولأن يدع - من ثم - إلى التعبير . ولم يكن ذلك التوق تصفاً أو ذاتياً ، فقد كان العالم من حولهم لا يكف عن الادعاء بأنه سياق متصل ، وبناء منطقي مترابط ، وأنه «يجري تعبيره» بإرادة واعية ، ووضوح لتصور عقلاني يبي حاجاته من المعرفة ، والعدل ، والحرية ، والجمال ، لقد «عصم» العالم / الواقع حسهم وعمرته فيهم ، ثم اكتشفوا منذ أوائل لستينيات هل الأقل ، أن ما تعلموه كان «الضرورة» التي ينبغي أن تكون ، ثم لم تكن .

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتعبيره ، الذي حرره في جيل الستينيات المصري مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتنا ، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملًا سياسيًا ، بطمح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم / الموضوع ، وإلى إخضاع العالم لإرادة الذات وتصورتها العقلية عن مستقبل العلاقة ، ومستقبل طرفيها . ولا أغالي إذا قلت إن هذا المنوع من التعامل بين ذات الكاتب للبدع وعالمه الواقع ، هو في جوهره تعامل «ملحمي» ، لابد أن «يسفر» عن كتابة الرواية ، محاصلة إذا كان هذا التعامل مدفوعاً بإرادة ذاتية بما تريد من العالم وما تريد له منذ البدء .

هكذا نجد أن هذا الجيل ، الذي ظل حتى ابتداء عهد الستينيات نفرياً ، مشغولاً بالقصة القصيرة ، محاولاً التجديد فيها ، والتعبير عن مشاعله ورؤاه وعلاقاته بالعالم الواقع ، وعن طموحه في العالم والعالم معه ، من خلال ما حتى قبل أن قالب القصة القصيرة هو القالب الطبيعي «والعصر القصير» الذي اتهم به هذا الجيل في البداية صمم ما أهم به - نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر بأكبر «روايات» مد بدايات عهد الستينيات تقريباً (١) ، مستخلصاً من نظراته المحدودة - ومن تجاربه حرة مع عالم بدأ له مرقاً حاداً للتلقي ، ومتناصلاً مع ما يدعيه من نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية

كان يوسع النقاد ، أو مؤرخي الأدب ، أن يعثروا في أعمال أجيال الرواد من الأدباء المصريين ، على المصدر الأساسي للتأثير الفكري ، واضحاً أو في حالته «الأصلية» تقريباً ، هكذا عثر النقاد على موقف الأرسطراطي المستنير ، ممتزجاً بتحرر البورجوازي الجديد ، وانهار تعليمه فلامنة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين ، عند محمد حسن هيكل ، وعثروا على موقف البورجوازي الليبرالي القومي الصغير ، ممتزجاً بأفكار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية ، والماركسية ، وامادية لفجة هذا يجب محفوظ حتى «الثلاثية» .. ثم امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأفكار محسوبة أخرى من التصوف والرواية العنصرية للتاريخ ، مع قدر من البأس إزاء فكرة «التقدم» ، مارجيه العث مرة ، وابتقي من الحتم - المتأقيرقي أو التاريخي - مرة أخرى ، مع نزوع وطني لابت ، وإيمان - كإيمان العقائري - بضرورة الإصلاح ، واكتشفوا ثنائية كانط (وابن رشد) . ممتزجة بشعبية فية ، وبتزوع فلاسفة الملكية الفرنسيين إلى قيم الماضي ، عند يحيى علي . ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة ، المشابهة أو المخالفة ، للأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند طارق أو توفيق الحكيم

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المؤثرة إيديولوجيا وجماليًا) لكتاب جيل الستينيات المصري ، ستكون محاولة شاقة - إن لم تكن مستحيلة الاكتمال - في إطار مقال واحد . والأسباب لكاد تكون بدبية .

أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي شاركت في صوغ فكر هذا الجيل وحاسبه (من جابيا إيديولوجي وجمالي) لا يكاد يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد ، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم في مصر والعالم العربي ، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية ، من فلسفة وفكر سياسي وفنون وتاريخ وأعمال أدبية وفنية وموسيقية وتشكيلية .

والسبب الثاني هو تشابك كل تلك المؤثرات ، المباشرة وغير المباشرة ، الاجتماعية والعقلية ، وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاصحتين ، نعتا دون شك عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين ، ولكنها بعنا مستوى من الضجج الواضح عند أدباء جيل الستينيات : رغبة تحييل الواقع للعيش والثقافات السائدة - الهوية والوردة - في صوره الفهم الناتج من الاجتهاد الخاص لكل واحد من هؤلاء الأدباء ، ثم رغبة تأصيل الفكر الشخصي لكل واحد منهم في صوره إدراكه لتجاربه الاجتماعية والدمية ، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين به من جيله أو من الأجيال الأخرى . فحيناً كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته ، وبكثف تفكيره «الروائي» من خلال تعامله الملحمي مع العالم / الواقع ، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد صعدت قابليتها للتصديق ، وفقدت بريقها القديم ، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحياناً) ، وحمل «تراث الآباء» ونتائج التجارب الشخصية

والسبب الثالث ، هو ضعف تأثير أي فلسفة (قصد . نظم فلسفياً مكاملًا) لا تقوى بتجربة سياسية أو محارسة نصيبية عملية ، تصلح لترشيد التعامل مع العالم / الواقع . فالحاجة إلى أي نظام فلسفي

د کائناتو دغه دنده دصغار په دور احبار وپيژني ، و حقيقته
خس د ايزد د نى غصه يقابل دد ابل الدافع الحسي ، و ايزد د حياء
و کتنې . د پيژنې د ننداره دور سر پيل

من الناس المستهين - أو المنبر - على طريقته السخيفة . ولا تترك
من حقيقته معشقة - ولا وعى يد - في الوقت نفسه . لا يتحاور
لعيش أيومي المباشر في السرير والحدرة . وهو في المكاتب والمصانع
خدمته بعدة - في كل عقل الإنسان الواحد - مع شذرات من
نوع ضيق مر - غير - متشعبة مع جوهره أو منافقة معه ، ولكنه
يعدس معه بحسب لا يحتث بها ولا يتعامل معها إلا إذا تعرضت
جوهر الإنسان بوجه خاص ، فحينئذ يرفضها ، فجاء وذوون نقاش

الزعة القسبية

البرقة السائدة بين شتفتين بتفنديين من جيل الأجداد والآباء .
هي برقة الاحتفاء بالماضي الذهبي في مواجهة طغيان «العرو
تفكري - التقوي - الحضاري» القادم من الغرب . وهي برقة الدعر
من «الأجنبي» المسخر بالكرامية له للاستعلاء عليه في نفس
الوقت . وهي برقة أصابت جيلا بأكمله أو جيلين . وكان ذلك
بندما ، فقد كانت تلك البرقة تسيطر على المجتمع المصري في القرن
الأسبق . حتى عالجها ، أو ردها ، «العرو» الفعلي والائتمام .
وكشفت إمكانيات الاستعادة من العرع دون خسران الذات القومية ،
ودون الذوبان في ثقافة الغزاة . وإذا كانت هذه البرقة لم تجد في صيد
الحكيمييات ممثلي أقرباء على المستوى العسكري . فإن جيل نستيباب قد
واجه ما يشبه « حملة المنظمة » من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية .
لبروح شرقة تسلطية وتغديتها بوصفها المنع الأصل للمكر
«برحني» . ولم يكن من الممكن لثلاث حملة أن تكس حقوق مثقلى
النسبيات . فضلا عن المبدعين والأدباء . ولكنها - لنجاحها الجماهيرية
على الأقل - حجت في إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف . ومحاربة
«كتشاف» علاقتهم الحقيقية بلك الثقافة في شباب بواقعية أول الصور
حي تتحدث بما في قيم حياة الآباء والأجداد . وسوكتهم العقيدية
و«حكمتهم الأخلاقية»

هكذا جاءت الخلفية « الثقافية / الاجتماعية » لبطل رواية « أيام الإنسان السعد » نعد الحكيم قاسم : متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية في الربيع . لا يوصفها إيدولوجية أو عقيدة . ولكن بوصفها نوعاً من « تصميم الحياة » ينمى إلى عصر ثلاثي . وجاءت الخلفية الشكرية الاجتماعية لرواية « الزبي بركات » لحال القبطان . متكونة من صهر . جد الشريفي لمراكز القوة الحقة في بناء السلطة التقدمي على عريقه شرفه . . وتكونت الخلفية الشكرية لرواية « الطرق والاسورة » لحجى الطاهر عبد الله من صاهره القوم الخلفية الموروثة إلى تحتك 3 الخوف . بصرف الشكر من « الإرادة » المعنوية من يصورها

الفكر السياسي مستثنى من ذلك ، فمصادر التفكير ولتأثير التفكيرين
على النيات أهمية وعمرارة ، وأكثرها تدعلا مع إبداعهم لروالي
موجه خاص . الذي انعكست فيه تفاصيل تلك العلاقة المعقدة بين
مبدعى التسييات الأدباء . وعالمهم الواقع . من خلال الفكر السياسي

١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠

فإن حجة من حيل الاستنباط قد حملت مصيبة من أجل ربح من
تأثيراته . ولما حمله من تحارب صحفائه . قد ذكرنا في هذا الحيل
شأننا في حجة من أنه به سبب من تحصيله . وفي ظل عملية
تحصيل صحفه من قبوله في قبوله . قد حملت مصيبة من
نفي عنه من بعض سبب . وفي ظل حجة من تحارب . وقد حملت
لأسباب متعددة . وقد ذكرنا في هذا الحيل . قد حملت مصيبة من
ضرب الاجتماعي . على الرغم من الاعتراف بانفي هذا الضرب
بدهي . وقد لا يمكن حجه . وقد ذكرنا في هذا الحيل . قد حملت
تنتج من مركات الوصية المصرية . والعربية . والإسلامية . في
حين كان مقادير حيل . وقد استصار حجه . وصية قد يربح بها وشيكه
مصور . وإن كان قد تكون بها لا يفتأون يوحسون من عدد المظهر . ويتحذرون
بذلك الأعداء . وإن هذا الحيل قد تمت حديث في ظل أدلة كمال خاص
قريب . سياسي . بكل اتجاهاته التي تورط فيه . وإن حيل حاربته . وإن
مداخلته . كما أنه وجد نفسه مضطرب . بوصفه أول حيل عائش صد
كذلك في ظل الحيل الجديد . مصير تلك الحجة مبرودة
بوحدة . لاقداء . جديدة . بقاء ذلك خاص الذي لا يلقى إلا
تحميد انطق . والإدانة بصفته . وقد حذر من تبدل أسباب احياه
عربية . مع طاسة بامسببات عموم لغرب . وسابيه في الإدانة والإذعان
والإبداع . دون أن تكون نحة جدوى الاجتماعية . وكصحة من التعليم
والاستيعاب مع إجداد الوحي واستحالة استقرار معنى الانتماء إلى أية
أندروحية . رسمية أو معارضة .

دا تذكرنا تلك الملايح المتنافسة المتصارعة - لاقرنا شيئا ما
من تصور «المخ» الاجتماعي الثقاني العام الذي يثرت فيه وبصيرت مع صف
بها هذا حين نهكرية ، وحاجتهم إلى التوصل إلى التوصل - انهم على
قدرهم خاصة - مع العام الواقع حيث تعاملوا مع الحسني ، الذي
حين ظهور رؤيتهم - ولاحقهم التي يصحون هم نظرها

ولكن تكونت عنده (عكسية - التنفية) لذلك المناخ . لم
تكن من بعد ، بل بلغت حدا من التشوش لا يحيط له في الخفاء
واسرع إلى القول بأن المصطلح المتفرد كان المكون التقني للشيء ، يؤثر
بفردية حيد حده الخاصة ، وشاعرة الإبداعي . وسط مجموعة
متعارضة من أخصاب التكوين العقلي هذا العالم / الزمان

الدين الرسمى ، والدين السائد

درستی سنی محافظه معتد و مشهوره ابو سعید بن ابراهیم علی
اشکلات عصر الکبری و فساد - و نکه لا یحل یسیر صرحه - د
صحت به حواله نیک - معاً - مدخل حرب الفرد و حرب الجماعة -
و مدخل مطلب بعد مع مطلب بحریه - و مدینه الکون و حقیقه ال
عصر العبریه الیویه و الرياضیات التیمیة - و حقیقه التریح و عصر
فلسف الصراخ الحصارى و القومى و النصبی - و مثولیه الانسان الفرد

ويكتبون في موضوعات شتى ، دون سند من بناء فلسفي مستقل وواضح .

وفي الموضوع الاجتماعي انقسم الفكر السياسي بين الدعوة للديمقراطية ، والليبرالية الاقتصادية والتخطيط في إطار ديكتاتورية مستبدة ، والاشتراكية الإسلامية ، والاشتراكية الديمقراطية ، والماركسية ، و«اشراكيتنا» التي تأخذ من كل نوع جرعة ، حتى أصبح الأسلوب الشائع هو تجنيد «اشراكيتنا» هذه - سلبا - بما «يست» عليه ، دون قدرة على تحليلها بما هي عليه في الواقع أو تكونه .

وفي ظل تلك القوصى وذلك «اللاتحديد» ، أصبح الفكر السياسي المترجم ، أو الوارد من المشرق العربي بوجه خاص - وهو نفسه فكر انتقالي مشتت المصادر ، غامض المصطلحات والمحتوى والأهداف - هو المصدر للتعليم السياسي . ومن خلال الفكر المترجم . تعرف جيل الستينيات فلسفات التاريخ والحضارة ، مصنوعة غالبا في ضوء التجربة التاريخية للغرب باستنارة مفتوحة أو بتعصب مغلق ، وعلى فلسفات التطور الاجتماعي والتحرر العقلي والتحليل النفسي أو الاقتصادي أو الثموري - حيث تدخل هذه الفلسفات في نسج الفكر السياسي - ومن ثم «المواقف» السياسية العملية في كل ميدان ، جرداد بدسك الشافص بين ما يتعلمه جيل الستينيات من «فكر» عملي ، والمواقف التي تتحكم أو تسود في العالم / الواقع الذي يعيشونه

الاتجاه الماركسي :

ومنذ بداية الستينيات ، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخي - الذي يستمد من نجاحه في إحداث التغير الثوري في بلاد كثيرة أخرى - ولكنه مضي يقعد بريقه باستمرار نجاح العالم والواقع لتحليلاته ، واستمرار الاتجاه نفسه في اكتشاف اعراض عن الواقع وأخطائه في تحليله ، ومن ثم ملاحقة تغيرات الواقع بمحاولات لتغيير تحليلاته مع تثبيت منطلقاته .. دون جدوى . وبلغت مأساة حرية هذا الاتجاه ذروتها حينما أمسك بعبارات محدودة (قائمة الميسوف ادركسي الفرنسي روجيه جارودي) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج «جدلية علمية» استنادا إلى فلسفة ابن رشد ، و«نتاج» مادة «ماركسية» استنادا إلى فكر اس حلدون ، مكثما يفظت هذه عبارات في هذا الاتجاه عقلا غائبا لعص الوقت ، ولكن دون جدوى

ومع صبر هذا الاتجاه عن تقديم «فلسفة» سلفية متكاملة فومية انطابع ، ارداد أيضا هجره عن إبداع «نقد» يتحول إلى جره أصل من الظاهرة الثقافية ، سواء تحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية ، أو تحليل «مفرداتها» - وهي الأعمال الأدبية والفنية نفسها - لتحليل التقادر على دمج نفسه في الظاهرة الكلية ، وعن دفع الظاهرة نفسها - في الوقت ذاته - إلى مزيد من العمق الأصيل والحققي

واللافت للنظر أن الأعمال النقدية والفكرية التي قدمها هذا الاتجاه في عهد الستينيات تكشف عن خلف العدائية الساحقة من أصحابها عن متابعة التطور أو فهمه ، ذلك التطور الذي حقق منهم نفسه في انعام الخارجى ، شرقه وغربه ، في حين اكتمت هذه العدائية الساحقة بالتحليل الطبقي العام السياسي والاقتصادي عابسا للأعمال

بفكر اتجاهاته وموضوعات اهتمامه . لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه ، وما يستحلمه في التعامل النهي مع عالمه من «فلسفة» ، لا يصارعه في ذلك الأثر سوى الأعمال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مدعى الأجيال السابقة ، ولعدد آخر من تراجعات الأعمال الإبداعية الأجنبية ، ثم الكتابات والترجمات النقدية للثميرة لعدد محدود آخر من معاد هذه الأجيال نفسها . ولا تعالى إذا قلنا إن تأثير أى مصدر آخر - غير الفكر السياسي - كان يعود فينصب في مجرى الفكر السياسي ، متحولا كذلك إلى راعد جديد للفكر السياسي نفسه . إن لتأثير «الجمال» أو «الفن» أو للتأثير الإيديولوجي ، لكتابات عجيب محفوظ ذات الطابع التجديدي (منذ أولاد حارتنا عام ١٩٥٩) ، أو لكتابات لويس عوض وشكري عياد وعبد القادر القبط ومحمد مندور وعمر الدين إسماعيل النقدية ، سواء في أصول النظريات النقدية ، أو في التراث ، أو في النقد التطبيقي ، أو كتابات عبد الحميد يوسف وفاروق خورشيد وبيلة إبراهيم في اكتشاف الأدب الشعبي ، أو لترجمات أعمال سارتر وألبير كامو وهمنجواي وشتاينبك وهوركر وموراليا وكتاب مسرح العيث ، أو لأعلام مخرجي «الموجة الجديدة» الفرنسيين السينائية إلح .. لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفنية) إلا من خلال تعامل جيل الستينيات مع هذه الأعمال «الأدبية» تعاملًا سياسيًا أولًا ، فقد كان التجديد الجمالي أو الفني ، أداة من الأدوات الضرورية في إدراك لعدم / الواقع - إعادة المنطق والظلم إلى لامتقونته وموضاه - وفي تجديد بعد ذلك

ولكن هذا لا يمس أن «الفكر السياسي» نفسه كان منطقيًا ، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متماثل للأركان ، بل انعكس ، فقد كان الاحتياج إلى فهم الأعمال الإبداعية الكبيرة (الأدبية ، أو المسرحية أو السينائية) والأعمال النقدية الكبيرة أيضا ، فيها سياسيا ، وتوجيهها في أدهان الجيل لختمه «وعيم السياسي» ، كان ذلك الاحتياج دليلا آخر على «فوضى» الفكر السياسي نفسه ، وعجزه عن تفسير العالم ، فضلا عن تغييره .

في الموضوع «الثموري» انقسم الفكر السياسي - أحيانا عند الفكر الواحد أو المدرسة الفكرية الواحدة - بين الدعوة إلى المصرية ، والدعوة إلى العروبة ، والدعوة إلى الإسلامية ، مع دوائر صغيرة من لدعوة إلى «الإفريقية» ، أو الدعوة إلى العالمية . ولم تكن كل «دعوة» قادرة على الارتباط بتصور ومحدد لما تدعو إليه ، فالمصرية موزعة بين تصور لجذور فرعونية ، أو عربية أو إسلامية أو عربية ، والعروبة موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم لغوي تاريخي ومفهوم مادي (لغوي تاريخي اقتصادي) ، والإسلامية موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم حضاري ، وكلا للمفهومين مورخان بين نزعات سلفية وتجديدية ، قومية (حرية) ولا قومية

وفي الموضوع الحضاري ، انقسم الفكر السياسي ، بين «الأصالة» «المعاصرة» ، وبين إعادة اكتشاف الذات في التراث وحده ، وجديد ذات بالاتجاه عربا حيث بيع التقدم والاستنارة ، وكل ذلك دون تجديد لدلالات المصطلحات أو محتوى الاتجاه . لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين «هواة» يكون الصحافه أساسا ،

المعقدة . الأمر الذي صاحب من عرلة هذا الاتجاه ومن عرله . حتى
صحب ما يشبه تصور النكس

وبالرغم من العلاقة المتحمية التي قامت بين جبل الستينات وعالمه
(علاقة الأبطال المنهدين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته
بمدراسه الداتية . التي أدت إلى وضع هذا الجبل بالضرورة . على يسار
بواقع الاجتماعي والظاهرة الثقافية) . فإن الخلافات بين هذا الجبل
وبين الاتجاه الماركسي لا تقل أهمية ووضوحا عن خلافاته مع
العالم . الواقع . الاجتماعي والثقافي

كانت لزعمهم اليسارية - أو . أصبحت . بالنسبة لعدد
مهم - نوعة . تلقائية . تكتسب وعيا وأسسها الفكرية من خلال علاقته
جدل واسع ومتعدد الجوانب وطويل المدى مع «كل» ما يغزو عقولهم
ووجدانهم من تجارب . وكانت المبرجة في ١٩٦٧ هي ذروة تلك
«التجارب دون جدال» . في حين كان نزوع الاتجاه الماركسي إلى اليسار
بروحا «مطلقيا» . يفرض نفسه «ذهيا» قبل «عوض التجربة» .
وبصرف النظر عنها . وبما تحول النزوع اليساري «الثقافي» إلى نزوع
صحي وفعل وعملية مطردة النمو . متعددة التحولات . تحول النزوع
اليساري الذي إما إلى تبرير للعالم / والواقع . أو لخلاف «فاني» معه
يعود إلى الاتفاق معه عند أول فرصة . ودون مبرر واقعي واضح .
وغالب دون شروط . وهي عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين .
تؤدي بالضرورة إلى تضاد الفجوة بين الترهتين . لا إلى سدها كما يتوهم
كثيرون

الاتجاه الوجودي

يرر هذا الاتجاه في الجامعة . في الأربعينات وأوائل العقد التالي .
وإذ بلغ صوته بأصواته في محاسبات . ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقي في
مبنى جبل الستينات إلا من خلال الترححات سيرويه لأعمال صارقة ثم
الترححات القاهرية لأعمال البير كامي . ولكن هذا التأثير لم يكن مثابها في
شيء لتأثير نفس الاتجاه في مهلة الأوربي المعرف . وقد يكون ضروريا أن
يسبق نتائج هذا التحليل فقول إن عربة الترححات «الرواية» من أعمال
الكتاب الوجوديين كانت تعكس - في الحسبة «الغنية» لجبل
الستينات - جانباً من نفس تلك العلاقة المتحمية مع العالم / الواقع
م يكن انشيدون . ولا الفجر . ولا الطروب ولا التلصص . ولا البحث
عن مر الموت . هي تلك التي تبحث لتلك الروايات تأثيرها التكري
وعلم في كتاب الرواية من جبل الستينات . بل كان المعنى الأساسي
هو صرد رجال عديدين مصحوبين في مواجهة عالمهم بعد احتمائه شكنا .
ولا الإهلات منه متاجا . ولا شاعرية فيه ولا في التعامل معه . فلم يعد
مكن بعد التعبير عن العلاقة تعبير «المتعاند» من أي نوع . إنها
علاقة تصادمية عموما . اندرما . وعبر من الترححات بشكل
خاص . ولكن لا علم من تبادل المشوية بين صروب
بعد موضوع . والمطل بدات

وما هنا من ذكر رواية صنع الله إبراهيم الأولى «تلك الرائحة» .
وكن قصص إبراهيم أصلا (مجموعة «عبره النساء») حتى روايته التي

سرع بعد (مالك الحزين) التي كتبها في أقل من عشر سنوات . ورواية
عد الفتح الجبل الوحيدة «الحرف» . وقصة جهات الغطائي الطويلة
المشهورة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» . ورواية محمد يوسف
القعيد الأولى «الحداد» . لكن تذكر المسألة التي تمسك دائما بين شعب
وبين موضوعه . لكن يصرخ الموقف الحاد من الانعقاد . ولكن تتعد
صورة العالم . ووضع الإنسان (البطل أو الأبطال) فيه صفتها
الموضوعة . غير الدرامية . ولكن يتحل المعنى دائما من الموقف لا من
السرد أو التأمل . ولا من المواجهة . لكن تذكر ذلك حضور
اندائم البار للتحصينات وتجارها . حضور قصص يده كل حوس
الأدبية للتكرير على الشخص في الموقف . كانت تتعامل مع عمل حتى
أصبح له أن يحررك في فراغ يصعب بنفسه مسونه بونه خاص . وعلاوة كنه
نكياه وحده . ومع ذلك فإن إحساس الشخصية لا يتركز أبدا على ذاته
(حتى في «تلك الرائحة» التي تحكي تجربة ضيق ذاتية . . ومحاولة
لاستعادة الماضي بمقاومة الضيق) وإنما يتركز على العدم . الواقع . على
«الموضوع» الاجتماعي . فتركزا معاد تبادي حمل المشوية ورؤية بدات
في مكانها الصحيح . وفي مآرقها - إراء ذلك العالم

فإذا لم يكن من الممكن اعتبار مثل هذه الأعمال وقعة في مجال
التعبير الماركسي . فإنها لا يمكن - بنفس القدر - أن تعتبر عملا
يظهر من رؤية وجودية

ومع هذا يمكننا القول أنه فيما كان التلاشي التدريجي يدور في
الماركسي حافزا من حوافر اتجاه جبل الستينات إلى كدنة روية . فإن
التماثل المفاجئ . للدر الاتجاه الوجودي كان أيضا حاد في كدنة روية
عندهم . وكانت العمليتان - استجاب الماركسية عن موقع متأثر
عليهم . واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهم - سببا قويا واحدا
لتأجيل ظهور كاتب درامي قوي به نفس حساسيتهم . حتى الآن

ولبعد الآن إلى سببا الأصلي لدى ستند . فكشف . في
الوجودي لم يؤثر مكتباته الفلسفية . بل مكتباته الأدبية . لآله عيه
ونقدية والتأملية . ولم يكن من الممكن بنفسه الوجودية بكل
خريديتها ومصطلحاتها التي تنصب معرقة «المحرفين» «الحرف»
ومصادرها . وبكل نزوعها إلى حاسم وجوبيل ترفع إلى مصداق بصور
الراء بلا أعاد . لم يكن تمكن أن تتعاين مع وجود جبل عرق في
عموم عالمه إلى أدبيه ونعل لتلصص مشهور بين عود خصم
الإنساني للتحصينات والمحابب الأساسية معا في أدب
الوجودي . وبين تلاشي هذا الحضور كلفة في نفسه «وجودية»
(حضور التاريخ في الأدب . وبلاشه أو حشاته في نفسه) . بل
هذا التناقض هو ما يقصر إحداهن جبل الستينات إلى قوة أدب
الوجودي والتأثر به . دون أن يكون هو نفسه الوجودي . بل
يعرفون أنهم يعقون ضد الفلسفة التي يقدرص ن هذه الأدب كتب لكن
يشب . تتناقص معها . لقد رأوا في هذا الأدب تعبيرا حيا عن الواقع .
ولكنه حس فائق بارد . لا بوصف حتى بالخيال . ولكنه لا يريد أن
«يدرس» . بل يؤدي إلى تشكيل رؤية . ثم رأوا فيه ذلك التعارض بين
البدات والموضوع . تعارضا لا يجمع الحول . ولكنه يرتب المشوية

فدخلت هذا الرؤية - من ثم - في إطار توقعهم «السياسي» إلى حمل مسئولية عالمهم الواقع وحمل مسئولية تغييره. ولهذا السبب لم يصبحوا وجوديين، وهذا السبب أيضا اختلف تأثير الاتجاه الوجودي عليه عن تأثيره في مهده الأوربي الغربي.

ونعمه من الضروري أن تلحق الاتجاه العميق بالاتجاه الوجودي، لا نتيجة للعلاقة المتكررة بين البحث ومفكره كما هو في أسطورة سيريف. وليس معنى عشيق في انتماء وموقف فلسفه الظاهرات منه. من حيث التأثير الفكري للاتجاه الوجودي وتفرعاته بعدما كان مقصور على رواية جيل الستينات، بل لأن المعالجة النفسية لكتاب الستينيات وتولم كاهن في «الغريب»، كان لها تأثيرها الواضح على استيعاب التعبير الرئيسية في رواية جيل الستينات.

الاتجاه النفسي:

وعلى عكس الاتجاه الوجودي، ومثل الاتجاه الماركسي، جاء لتأثير الأول للاتجاه النفسي من الكتابات النظرية (منذ الكتب الشهيرة للدكتور مصطفى موي، «الأسس النفسية للإبداع» و«الكتاب النقدية».

ولكن لاتجاه نفسي لم يستطع من ناحية أن يترك أثره العميق على رواية جيل الستينات، لا من خلال قراءة أعماله يدعيه كثره (روايتيه القصصية، أو درسته) ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير مستقل، على الإبداع الأدبي للجيل. لأن القصص التي شئت على أذهان مبدعيه لم تكن قصصا مدمج مربية أو مربية، بل كانت قصصا جماعية، بمعنى كلى وشامل، تشدد وحناء معانيها على أفراد بأعيانهم.

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسي على أدب جيل الستينات، ما لم نترك العلاقة القوية بين الإنتاج الأدبي بعامة، والروائي بوجه خاص، لهذا الجيل، وبين عملية إعادة اكتشاف جسر الثقافة القومية، واستغلال هذه الثقافة، ومسيره تطورها - التاريخية - المتغيرة. ومن هذه الزاوية يصبح من الضروري أن يوجد تحليل مضموني content analysis متعدد الجوانب لإنتاج ذلك الجيل، وبوجه خاص من زاوية استيعابه لـ «التاريخ الروحي» لأتمته (أبنة عقائدها، وطرائق اعتقادها، وأساليبها المتحولة إلى شعائر وسلوك يرمي، وتداخل تاريخها الاجتماعي والسياسي مع سيج تراثها وقيمها الأخلاقية)، حتى يكشف استغراق الجانب الأكبر من الإنتاج القصصي (والروائي بشكل خاص - مرة أخرى) لهذا الجيل في ذلك التاريخ «الروحي» لأتمته، وحتى يكشف أيضا النواحي الاجتماعية / الثقافية، والقيمة لذلك الاستغراق.

وبصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم المستمدة من كارل يوج، أو من كلود ليبي شراوس - أو مهابها - على إنتاج جيل الستينات الروائي، فمن الأرجح أن مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعي هذا الجيل الروائيين - وغيرهم - من تلك المفاهيم، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة. كانت العودة إلى «الحدود» ضرورة نفسية وعقلية بعد

الاستغلال الواسع وما واجهه هذا الاستغلال من محس، وكان اكتشاف البحر العربي الحديث، رنقت، منع الإبداع الاستعمارية والتاريخية، واستجابتها لتوسيع أفق الرؤية السعوية وتعميقها مؤثرها فيها، وكانت تدرجات الكثرة الغريبة من الآداب الأحيية، الروائية والدرامية قد كتبت ارتباط كل أدب عصر بثقافة أتمته وتاريخها الروحي ومسيرته المتغيرة. وكان هذا الكشف تأثيره المهم، ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجيل تراث «آباد» الماتسرين المعروف ونهجهم من «أيام طه حسين» إلى «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم، إلى «قديس أم هاشم»، و«حناء وطن» لبجي حتى، إلى «الأرض» لعبد الرحمن النبرقاري، إلى «الجيل» و«الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غام، إلى «حضان عالية» لإدوار الخراط، إلى التحول العميق المفرد في إنتاج جيب محفوظ - الذي مهد له «الثلاثية» - «ميد» «أولاد حارت» - وفي «عبط» آخر لعملية إعادة اكتشاف تراث الآباء، كان لنشر عدد كبير من كتب المؤرخين المصريين والعرب في العصور الوسطى - من الوافدي إلى الحديث - مروراً بالمسعودي والمقريبي وإبن إياس - في طبقات شعبية، ونشر صحاغات جديدة للسيرة الشعبية العربية والعصرية وقيم كثير من الدراسات، حوها (وكلها أعمال قام بها «أساتذة» من جيل الأربعينيات والخمسينيات، في «حمية» لثقافة جماعت جزءا من عملية العودة إلى الحدود) - كان لنشر مثل هذه الأعمال وغيرها أثر مباشر في صياغة رؤية جيل الستينات لـ «واقع» ولأعماق هذا الواقع «الواقعية».

ويستطيع التحليل المضموني لأعمال عبد الحكيم قاسم، ومحمد يوسف القعيد - وعبد الفتاح الجمل، وحمي الطاهر عبد الله، وحسب محسب، وعبد الوهاب الأسوان، (وغيرهم) التي كان مسرحها «الريف»، أن يكشف انشغال هذه الأعمال الكامل بالعمور على العلاقة بين باطن هذا العالم / الواقع وظاهره، وقوانين هذه العلاقة المربدة وديناميها.

كذلك يستطيع التحليل المضموني أن يكشف في أعمال جمال الميطاني وحمي شلى وصنع الله إبراهيم وغيرهم، انشغالها بإدراك العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته، بين ظواهره العامة أو مؤسساته وبين أفرادها، في قمة هذه المؤسسات أو في أسفلها أو خارجها ولم تكن هذه «الانشغالات» ممكنة، ولا كان الإنجاز القومي فيها متاحا، دون المقدمات الإبداعية، والنقدية، والنظرية، والتاريخية، التي سمعت الإشارة إليها.

الأساس الذاتي، والتفاعل:

لاستطيع أن تتحول ظهور جيل مكتمله من الكتب المبدعين، استمعين، باعتباره مجرد «نتاج» آلي وحملي مجموعة من معروف «الموضوعية»، وبصرف النظر عن «المصائر» الشخصية لكل واحد من كتب هذا الجيل الروائيين (و القصصيين بشكل عام) فلا بد من النظر إلى العوامل الخاصة التي اتجهتم: دوافعهم الذاتية، وتراث كل منهم اتفاق الشخصي.

لقد بدأوا مثلاً يبدأ «الجميع»، أي كأفراد أو مجتمعات «صداقية

حصلوا قوة الواقع الزمى (أعمارهم) . ولا اجتماعي الموضوعي (الأوصاف الفكرية لتيارات المتصاعدة) . على حرمهم في الاحياء .
صحة أصحاب كالتأجيل الأحرار . يعززون لصاح ما يروونه صاها . وقد اعتقدوا في البداية - وما يزال بعضهم يعتقد - أنهم لا يصح لهم أن يعزروا إلا لأنفسهم ، ولكن احترهم في النهاية فقع في اتجاه لتطور الصحيح من ناحية . وبعد دورة التراجع من ناحية أخرى . وهذه ضرورة يعرضها منطق الحياة ذاتها لكي تتحور الأشياء نفسها ، وتطرد الحياة

لقد نجحوا في البداية - منذ النصف الأول للسنينيات - حول صيحة قالت : « نحن جيل بلا أسئلة » . وكانت الصيحة تعنى ما تشير إليه حرفيا ، وتزعم أنها تعبر عن « واقع الحال » . ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم - حتى وهم في ذروة حالة الحماسة التي صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء - أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتمتع بأسئلة يمثل ما تعصوا هم به كثرة وتنوعا . وقد كان ذلك الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء هو ثمرة ما ذكرته عن حرمهم في الاختيار ، عادم صدق التيارات كلها أو كذبها مع الواقع قد تساوى ، ومادامت القيمة النهائية لأحكامها قد تساوت ، وتساوت أيضا قامات كل الأساندة . فلم يكن لأحدهم فضل عن الجميع أكثر مما للآخرين من فضل . لم يصبح أحدهم مثل جوتيه أو كولريديج أو وورد زورث ، أو سانت ييف . ولكن من يستطيع أن يقول محمد مندور كان أكثر فضلا من غيبي هلال ، أو أن يفاضل بين عبد القادر القبط وشكري عياد أو أن يفضل أحدهما على عز الدين إسماعيل ، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثير يحيى حقي ، أو يلغى تأثير إبراهيم المازني بسبب تأثير توفيق الحكيم ، أو أن ينسى تأثير مجلة « الملة » في مدة يحيى حقي بسبب مدحى « النساء » الأدبى في مدة عبد الفتاح الحليم . أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فحى هانم ، أو يتجاهل تفاعل إدوار الخراط - كتابة وترجمة وشفاها - لحساب تفاعل يوسف الشارونى ، أو يفاضل بين تأثير الحممية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة « الكاتب » في السنينيات أو مجلة « الطلبة » . ١٩٩٢ . فبصرف النظر عن النداءات الحماسية التي صاحبت ظهورهم ، أصبح الأكثر أهمية ، وعلما ، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع ، لكي يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايتهم

• هوامش

- (١) أعرف - على حيل اللال - أن كلاما من عبد الحكيم قاسم . وصح الله إبراهيم - هو الأقل - شرح في كتابه « روایت الأزل » قرب نهاية عام ١٩٩٢ . وقد يدب بها - وب - برصها قصة قصيرة « كندوت » بين يديه كما ينظر بعض النقاد

حبيسة ، وسط جمهور غفر . ثم كان على كل منهم أن يختار ما يقرأه . وحده ومع الآخرين . وما استمدعيه ومن شغفه . ثم كان على كل منهم أن يشرع في انكثابه . وتحرية الكتابة بسمير كل منهم . ويكون في الوقت نفسه جزءا من ظاهرة « الحبل » ومن الظاهرة / الحركة لتفاعله / الاحياء العامة . وتتفاعل كل منهم ، وحده أو وسط مجموعته « حبيسة » التي تشكل وعيه بها ومن خلالها ، مع ظاهرة « الحبل » الخاصة ومع العالم الواقع . وما اكتشافه النوع الأدبى الذي سيكون وظيفته الأساسية في تطوير ذلك التفاعل . وما اكتشافه لنته التي سيحرم بها عن نوع تفاعله ومستواه . بكل ذلك « تحول » من فرد في « جمهور » أفراد ، إلى منتج لما يقرأه الآخرون . ولكنه لا يكف عن التحصيل من إنتاج العالم / الواقع الذي يحيط به

ليست هذه محاولة لرسم صورة تجريدية وجدلية لظاهرة جيل السنينيات . برغم ما فيها من أثر التحرية الشخصية . ولكنها محاولة لتلخيص تلك العلاقة الشخصية التي حثمت ظهورهم ، وحثمت عليهم - وحثمت لهم - أن يكتبوا الرواية .

لقد دارت منذ منتصف الخمسينيات مناقشات - ولا أقول معارك - فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع ، صيغت أطرافها الأساسية مناخ النقاش الأكثر تأثيرا في وجدان الجيل الأدبى الذي بدأت أعماه في الصوح وظهر المؤثر منذ منتصف السنينيات تقريبا . وفي هذه مناقشات ، لم يتمتع أى من أطرافها - حسبا أينما تطور تأثير التاريخ اللاحقة - بالقدرة « المعلقة » على التعبير الدقيق « لا عن سمطيات الواقع » ولا عن احتمالات المستقبل . وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث في هوية مصر القومية والخصارية الإسلامية هي ، أم عربية ، أم عربية أم متوسطة ، أو كان هذا الموضوع هو تبين حق الأسبقية ، بلاشراكية ، أم للديمقراطية ، أم للوحدة القومية (العربية) ، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من « قيوده » ، أو ضرورة التسميم بحق الشعراء في ابتداء موسيقاهم مثلا يدهون رؤاهم وابينهم ، أو كان الموضوع هو قداسة « أشكال » التراث - كشكل القصيدة العمودية ، أو اختصارها ميراثا « دنيويا » قابلا للاستهلاك والتجمد ، ويحتمل التحلل والاستبدال - سواء كان هذا الموضوع أو ذلك هو موضوع « المناقشة » أو الحركة الدائرة .

فقد كانت جدانة العصر ، وعدم الارتباط بأصول هذه المعارك « الزمنية » أو « القبلية » ، وعدم الإحساس - من ثم - بضرورة الالتزام بتأجيلها أو بأحد أطرافها ، هي العوامل والأحاسيس العامة التي حكمت رد فعل متفق ذلك الجيل - ومبدعيه بوجه خاص - إزاء للمعارك ، وأطرافها وتأجيلها . وربما كان أنتم ما حصلوا عليه منها هو إحساسهم بأنهم أول من « شهد » حمية وصوح التيارات المتناقضة التي أضربت عن نفسها بكماء وبيد ودبور لم يتحقق لها من قبل مطلقا إلا في مناسبات جيل العشرينيات ، التي شارك فيها رجال من نوع طه حسين والعقاد والمبارى وبراوى وهيكى والزيات وسلامة موسى وغيرهم ، والتي أعاد جيل السنينيات بوجه خاص اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أضربت عنه حاجتها . يضاف إلى ذلك الإحساس ، اكتشاف جيل السنينيات أنهم

فصول

فصول

الكتاب القيم والإنتاج المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب
المعكاجم والموسوعات
كتب التراث
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين
السلاسل العلمية للشباب
أجل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية
عالم ديزني للصفار

القاهرة ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٧٥٤٣١٤ - بريد ٩٣٠٩١ SHROK UN - تلکس ٩٣٠٩١

بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - بريد ٣١٥٨٥٩ - تلکس ٣١٥٨٥٩ SHROK 20175 I E

دار الشروق

دار الشروق



مُعْزَاةُ الشَّكْلِ

عند رَوَائِي الشُّنَيْتِيَّاتِ دخول الاجتماع غير الشكل الروائي

(. وهم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة ، سوسولوجية المصنوع ، لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أولى - لسوسولوجية الشكل) .

عبد الله العروى - الأيديولوجية العربية
ص ٢٦٨ / ٢٦٩

محمد بدوي

١ - ١

يحاول هذا المقال أن يتحدث عن مفارقة الشكل في بعض النماذج الروائية المعاصرة مرتبطة بسياقها الاجتماعي التاريخي ودلالاتها المركزية . ولذلك فقد اقتصر على درس نماذج مجموعة من الروايات التي يسمونها « أدباء الشبكات » . محاولاً تحديد دائرة البحث بأربع روايات ، أرى أنها مهمة وقادرة على الوفاء بمتطلبات الفرضية الأساسية فيه . ولا يعنى اختيار هذه الروايات لهذه المجموعة من المبدعين أنني غافل عن عدد كبير من الروايات المهمة التي تصدت للبحث عن شكل غير تقليدي ، وسعت إلى الانكشافات من أمر « الثابت والمحدد » .

والشعراء والروائيين وربما بعض النقاد الذين طهروا في الستينيات ، محاولين شق تيار ثقافي متميز في الثقافة المصرية . وهو تيار يمكن وصفه بالخروج على المصير السائد عن الحرية في تلك الفترة . فقد وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم في علاقة معقدة مع السلطة ، وهم من ناحية أبنائها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها ، وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على معانيها الشكرية ومناحي التوجه والسلوك لديها . لكن هذا الخروج لم يكن يعنى - كما فهم موقفهم أحياناً - إلغاء مجرات السلطة ، بل كان

وعلى الرغم من أن مصطلح « الحبل » يقابل باعتراضات كثيرة من قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه ، وبخاصة من هؤلاء الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءاً من كليه اجتماعية تاريخية محددة ، فإن مصطلح « أدباء شبكات » قد لاقى انتشاراً كبيراً ، وديعاً واسعاً ، لدى الكتاب والقراء جميعاً . وفي حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية البسيطة - « أدباء شبكات » - تمتلك قوة المصطلح وتحدد ووضوح دلالاته . لكنها محض « اسم » ، فمر له أن يدع ويغوى ، اسم مثالي في إهاب الصحافة ونشر ماشارها ، مشيراً إلى مجموعة من القصص

خروجهم ضيقاً للقوى التي تجهد لتبهم ، بإصرارها على تقديم مفهوم وحيد لمعالية المثقف / منتج الثقافة ، لا يحاور الشرح والتبرير وصياغة بشرات الإعلام . وفي هذا الفهم يكرر علماء دور المثقف ومعالجة كلمته على النحو الذي يفهمه هؤلاء الشعراء والكتاب . وكان طبعاً أن تصبح علاقة هؤلاء المثقفين بالمؤسسات الاجتماعية غير مبرأة من سوء الفهم والنظر شلواً . وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب إلى محاولة صبح أشكال أخرى مبدرة لمؤسسات الدولة . كان أبرزها مجلة وجماعة جاليري ٩٨ . وهذا يعنى أن الطرح الفكرى والممارسة الإبداعية المختلفين وأحياناً يتعصب مع السائد قد توافقتا مع محاولات ضرب « وهم للتوسية » على نحو ضيق على التسمية التي أطلقت عليهم صحيفة معدة . تشير إلى نسق فكرى وصيرورة اجتماعية متقاربة . أى تمنح مصطلح « الحيل » بعضاً لتعاسك . وتنتهى به من مجرد الدلالة البيولوجية . وهذا سبب اختصار هذا المقال على بعض أعماقهم ، إذ للتقارب الفكرى والاجتماعى يدنو بنا من تقارب هوى ، يسر للناقد عمله . وفيه خطر الانزلاق في كثير من مهاوى . أما الروايات فهي :

١ - أيام الإنسان السبعة ، لعبد الحكيم قاسم ، امانة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠

٢ - بحجة أغسطس ، لصنع الله إبراهيم ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ ، الصفحة الثانية

٣ - الحقائق القديمة قليلة لإثارة الدهشة . الكتاب ١ - من « أنا وهى وروجر العالم » لبهني الطاهر عبد الله ، امانة المصرية العامة للكتاب

٤ - الزنى بركات ، لجمال البطاوى . مكتبة مديبول القاهرة ١٩٧٥ الطبعة الثانية

٢ - ١

ولكن كيف يمكن تلمس العلاقة : « الشكل / السياق الاجتماعى لتاريخى » ، وهى علاقة معقدة متداخلة ، تتوارى تحت تلال من إغراء لدراسة الاجتماعية المسهبة التي تعمد إلى المصمون فتشير إليه . « قصة يدها من إشكالية الشكل تماماً ، متجاهلة كونه واحداً من مستويات العمل الأدبى ، يسعى النظر إليه في علاقته بشيء لا يرغم هذا المقال إلا أنه يطرح الأمر للدراسة دون معنى لفص الإشكالية ، هي أحيان كثيرة يصح هم الكاتب أن يمتلك حبيبات مشروعية السؤال وصحة طرحه ، وفي هذين الأمرين يكرر جزء ضخم من تجاوز الإشكالية . محمد - من ثم . لديها . ولست أزعج أكثر من أبى أحاول هنا . الدخول إلى هذه الإشكالية ، متصوراً أن الدخول إليها يقتضى تأكيد مصعة أمور

نقل - دون حوض في التفاصيل - إن النظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية يعنى مجموعة من النتائج المهمة الحدية بالتحديد والتوصيح . فهو يعنى - أولاً - عدم شرعية شطر العمل الأدبى إلى نصين ، أو تحويه إلى شكل ومصمون . أو مصمون وشكل . سواء كان هذا الشطر واضحاً جلياً أو مستتراً خلف نسيب مراوغة تحاول التحويه علينا مثل « الرقعة والأداة » أو « الموقف والشكل » أو طبعه الأسلاف « اللفظ

والحقى » . فمثل هذه التسميات تشير إلى فصل حاد هو في النظر الأخير إرث فلسفى يرى العالم من خلال ثنائية ذهبية . وهو - ثانياً - يعنى عدم شرعية الدرس للمصمون التمهيدى الذى يقتصر على الوصف طويلاً إزاء المصمون ، قاصراً عمل الناقد على ما يقوله النص أو ما يسعى أن يقوله ، بعيداً عن الوجود الخيال للنص ، وكأننا أمام مجرد شكل معزى غير متأثر من أى صروب من صروب المعرفة البشرية . وهو - ثالثاً - يعنى عدم شرعية الدرس الشكل للنص . أعنى لتعامل مع النص بوصفه صلاً لازماً أو بنية معلقة على نفسها . فائدها في جهاد ، ذلك أن القول بأولية الشكل وقيلته يمزق كنية الخبرة الإنسانية ، ويحوّلها إلى ركाम عبر متحاسن من الحبرات المبررة . ويستلزم من العمل الأدبى فعديته الأساسية بوصفه حلقاً إنسانياً . والقول في كلا الحالتين - أولوية الشكل وأولوية المصمون - هو خروج من إطار النص ، أوها خصوصاً للإيديولوجية بالمعنى المحدد للكلمة . وثانيهما هروب من التسقوط في أسرهما

إن محاولة درس الشكل بوصفه جزءاً من « بنية العمل الأدبى » ، أو أحد عناصرها المتراكبة المتفاعلة ، لا تعنى فصله عن القصة أو القصيدة ككيان أنطولوجى ، بل تعنى أن الناقد يركز عليه ليدرسه من خلال علاقته بغيره ، دون أن يقع بها يسمى « مغالطة (التحرير الباطل) » Fallacy of Vicious Abstraction أى تحرير

عنصر واحد من موضوع كل عيب ، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له - عندما يعزل على هذا النحو - نفس الخصائص التي كانت له عندما كان جزءاً من الموضوع) ، ومعنى آخر : إن اضطراب الناقد إلى درس الشكل كأحد مستويات البنية لا يعنى الوقوع في إفسار شطر النص إلى قسمين يحصل بينهما - كما يقال - سور النص العظيم . لكن الأخرى أن تقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذى يدرس « القلب » في ضوء آلية Mechanism الجسم البشرى الحى . ولذلك ستكون حركتنا من السياق الاجتماعى التاريخى إلى النص أو العكس ، وفي كلتا الحالتين لا يعنى وقوعنا إزاء المستوى البنائى أكثر من غيره من المستويات الأخرى للعمل سوى أننا نحاول طرح المشكلة . قد يقال إنها حنون طيبة لأدب ونفرض عليه قوانين ظاهرة مخالفة ، ولكن الأمر يختلف في اعتقدي . فضلاً عن فساد القضية التي تبغى وضع الظاهرة الجاهلية في تضاد مع الظاهرة الاجتماعية ، فإننا أيضاً - على مستوى التداول الوضعى التطبيقى - لا يمكن أن نتحرك داخل بنية معقدة متعاورة للشرائع التي تحت في وسطها . ولا يعنى هذا أننا نهدر الاستقلال النسبى بظاهرة الجاهلية ، ولكن يعنى محصب النظر الكلى الذى يفرص نفسه حتى لدى دعاة الجهاد العلمى من معتق الرصعة انعدة " .

وفي حقيقة الأمر ، فإن ما نحاوله هنا لا يتنى إلى النقد الخالص تماماً . إذ الناقد يحفل بالنص ، وفي حالة الناقد الوقعى الجديد . يكون الاحتمال بالنص استهدافاً لاستخلاص دلالاته وعلاقتها بالعصر والواقع وفي حالتنا هذه قد تدو حركتنا أكثر تعقيداً حتى من حركة الناقد الواقعى . سواء كان ميوما توليدياً أو من أنصار مايسمى « بعلم حاليات النص الأدبى » . ولعل أن هذه المحاولة تعتبر تحوياً للنقد الأدبى إلى غير احتفاء الأدب والرواية خاصة . ولتحدد إن مصفحة حصرة

المجموعات الاجتماعية نفسها . وعلاقاتها بالمجموعات الأخرى .
وتوقعها من المجتمع والتاريخ وفي التراث العربي يستطيع غرباء - دون
غناء - أن تلمس هذه الصائفة محسوسة فيمن يسمون « بالحدثين » . وهم
مجموعة من الشراء . نادوا بالتحديد وبدلت الذات المصغر عن طريق
صنيع همومهم ويريأهم . ومن هنا أصبح عليهم هذا الاسم الذي لا يخبر
من دلالة فقد طرق هؤلاء الشراء دروبا جديدة لم يطرقتهم سابقون .
وكان تحديدهم إدراك جديداً لواقع جديد . يصرح أسئلة جديدة عن
متغيرات وعلاقات وهموم جديدة . مرفت نسيج الإحباطات المكورة
المستهلكة المعتادة . وقدمت بالمدح في أنون التجريب التفتي فقدته إلى
صريح أسئلة من نوع خاص عن الله والإنسان والزمن . وهي أسئلة لم يكن
من ممكن أن تتلك قوامها الخاص وفاعليتها إلا إذا تحدثت في شكل
حديث بين القديم وتجاوزه (15)

1-2

يبدأ وهي الفئاد بواقعه في اللحظة نفسها التي يبدأ فيها وعيه بدوره في هذا الواقع . إن الفنان بما هو مثقف عصوي منتج للثقافة هو دور وعي الخشخشة بعينه . ولن نفهم دور هذا الفنان إلا إذا فهمنا حقيقة دور المثقف العصوي الفرد وموقعه من التجمعات الاجتماعية والشرائع والمفاهيم المتداولة . وعليها - مادي - ذي بدء - أن نتجاوز ذلك المفهوم البديهي الذي يربط عمل المثقف بمهنته بعين ذهني ، بمعنى أن التبريق بين المثقف وغيره من أعضاء التجمعات الاجتماعية يسمى أن يقوم على أساس آخر غير طبيعة العمل ، فكل عمل ذهني يحتوي على قدر من الجهد العضلي . وفي المقابل فإن كل عمل عضلي لا يخلو من إعمال الدهن والدجوة إلى حيراته وبراكته . وقدرته على الخلق والابتكار . ولذلك تعتمد مفهوم جرائمنا عن المثقف ، وهو مفهوم يقوم على موقع المثقف من السبيل الطبقة والإنتاجية . فكل مثقف يرتبط بفئة اجتماعية واحدة هو مثقف عصوي ، وكل مثقف يرتبط بأشكال بالغة أو مضطربة أو في طريقها إلى الزوال هو مثقف تقليدي . ودون لدخول في إشكالات مفهوم جرائمنا^(٦) وما أشبه حوله نقول : إن المثقف العصوي العربي هو الذي يرتبط بطموح الواقع العربي ومطامح قناته ومخبراته الاجتماعية في الاستقلال والعدل والحرية . وإذا كان المثقف العصوي هو المسؤول عن سيادة رؤية مجموعته الاجتماعية للعالم ، وعن دوره الخطري هيمنة الرؤية المناقضة ، فإن الفنان يقدم وعي الطبقة بكيفيات واعية تضعه في مرتبة الفيلسوف والممارس السياسي . ويريد من أهمية دور الفنان في البلاد المختلفة ما يعاينه واقعا من تصادم مروع مع العصر وأبعاده

1-0

إن تاريخ المذهب العنصري العربي هو تاريخ محاولته بتوطيد أوضاعه بين الإحصائي والمخارج في فهم واقعهم . وفي سلك أدوات هذا الفهم لقد وعى هذا المذهب دوره في صيرورة واقعهم . ودوره في دفع عجلة تقدم هذا الواقع . الذي يجمع الكثيرون على أن فهم سياقاته . هي سنة التحلف التي يرجعها بعضهم إلى مجموعة متشابكة من الأسباب . فتمه أعاد تاريخه لهذا التحلف . وهي أعاد كتابته في لغته من بين الجميع العربي . وترى نظرة العربي إلى الزمن . وتعامله مع قوانين بني حكم صوره الفهم التاريخي (٧) . وفي أساليب خاصه بالتعبير الاستعمارية

مراعاة في علم اجتماع الشكل Sociology of form : وهو علم
بحاول درس علاقة الأشكال اجتماعات - في الوقت الذي يهي فيه
استقلال الظاهرة الاجتماعية

نقد أئمة النقد المعاصرين كثيراً على درس ما يقوله البعض أو ما يراه
 مدح + وهو صحيح شعري وصحى وهميد - إلا أنه كان دوماً إلحاحاً
 مستمراً - يقصد به بيان على لاهية الشك - وكان درس
 شكلي يقصد على لاهية الشك - ودمعه بالمرجع على لاهية
 نفسه - وقد مر مدح لأحق على قصود كثيرة ومثبت به في دوة
 الشك إلى اعتراف زعماء المدرسة النقدية المعاصرة - بالأدب يوصله
 مؤسسة الجمعية ^(٣٧)
 Literature as an Institution

وفي هذا قصدت أنرى مدعاة لتقديم تاريخ مدرس المسيحية في
للأدب وخاصة في مجال الرواية ، إذ يقتضى هذا مجالاً آخر وموضوعاً
آخر . ولكنني نشير إلى أن تاريخ علم اجتماع الأدب يعمل الآن على
سبيل من مهاد علمي ، يدها لوكاش . وسار فيه وبه جوار
وجولدمان . وبير ماثيري . وإذا لم نسمع ظروف هذا المقال تتبع هذه
الجهود . فإن نتائجها متضمنة في السياق بشكل أو آخر^(١)

153

لكن ما الذي يدعو المبدع . شاعراً أو روائياً أو قصاصاً ،
أو كاتب نص مسرحي ، إلى البحث عن صيغ جمالية أخرى جديدة .
تتأخر العادي والمألوف ؟ أهو محض هاجس إبداعي صرف . يدفعه إلى
الكد والعث وركوب الصعاب من أجل أن يجد في مه أو يثر أدوائه
وأن يحقق لنفسه خصوصية الفنان وضرورة تمييزه عن الآخرين ؟ لا شك
أن الفنان الذي يرى في مه فعالية خاصة ، قادرة على التأثير في واقعه
وواقع الآخرين ، يطمح إلى أن تكون له أداته الخاصة ، سواء استعارها
من أسلافه أو معاصريه ثم صيغها بصيغته ، أو خلقها خلقاً . برصفه
نابغاً مدركاً لخصوصية الظاهرة الفنية وتجاهلها مع تراثها القومي
والإنساني . ومن ثم فإنه يسعى إلى إعلان صوته الخاص المتمرد ، الذي
لا يكتسب بأصوات الآخرين . ولكن الوقوف عند هذا السبب وحده ،
ليس كافياً لتفسير التجديد والتغير في الفن ؛ فليس مستطاعاً قبول تفسير
ظاهرة معقدة كهذه الظاهرة تفسيراً بشكياً . على وعية الفنان الفرد ،
ووعيه بالإسهار ، أو شوقه إلى إبراز نفسه . ونحن نجد التجديد في الفن يتم
على بشكل غير مرنى . بمعنى أن المميز لا يكون هم فرد متمرد مشير .
بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين يعملون بشكل سافر أو حرق ، في
بحث أدوائهم الجديدة المبررة . استهدافاً للإجابة عن معضلات ، محددة
تواجهها مجموعة اجتماعية محددة

إن الفنان إذ يجد نفسه مواجهاً بواقع معقد ، متداخل العلاقات ، لا يجد بداً من تفحص أدواته ومدى قدرتها على خلق هذا الواقع خلقاً حياً جديداً ، حتى لا يكون فيه مجرد انعكاس لما يدور في هذا الواقع ، بل أبداً جديداً يومياً ويشهد بكونه - في ذات الوقت - يصغر ويشارك في فعل صغير ويستطيع القبول في حدوث صدع في البنية الاجتماعية لاند أن يمتد أثره متجلى في نسي الثقافية المتناحلة معها : أي إن الثعثرات في التشكيلة الاقتصادية لاجتماعية لاند أن يظهر آثارها في وعي

بني تخليق (تطوراً عكسياً ، وتفهماً قطاعياً ، أى إن الخضع التابع يتقدم أو يتغير في بعض قطاعاته ، في حين إن قطاعات أخرى ، لا تنبني على حالها كما يتأدر إلى الذهن ، بل ترجع عسواً وصرورياً إلى مراحل محطتها في الماضي) (١٨)

ب. التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت نومي إلى سادة محط إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بنى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوروبا ، فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً طياً في محمله ، أما التطور الذى حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص . يتم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تدخل حجب وصحي يولد الحديدي ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم

على أن هذه الوضعية تخلق فيها تخليق شعوراً بقصور الأدوات التقيدية في مجالات الوعي كافة . وهذا أمر طبيعي ، إذ إن اختلاف بشأة الفئات والمجموعات الاجتماعية وصورتها ، في البلدان التي رزحت طويلاً تحت سيطرة الاستعمار ، عن البلدان الاستعمارية ذاتها ، يتطلب البحث عن صيغ علمية ومعربة مخالفة للصيغ التي انحوت المتخيمات الأخرى المغايرة

لقد مر العرب بمجموعة متتالية من المراحل التي كان لها أثرها في تشكيل فلسطين ثم بكسة يوبو ، بالإضافة إلى سيادة الخرافة ومعاداة العلم وانتهاك إنسانية الإنسان وظهور ما يسمى بظاهرة الأزدحام الكادس في محال التقدم الاقتصادي ، وكلها محض ظواهر دالة على بنى مجتمعية تعبدت في أعماق خاصة وعلاقات خاصة لم تعزج بعد ، ولم يكن أمام المثقف العربي والفنان وعالم العلوم الاجتماعية ، إلا أن يبحث عن وسائل تعيد معرفة الواقع ، وتضعه في إطار الوعي به وبكيفية أنظمتها وعلائقها .

نظل إن الوضعية المتخلفة في بلدان العالم العربي ، لتسم بمسبات محددة ، نشير جميعها في النظر الأخير إلى واقع خاص ، له علاقاته المعقدة بالتراث وبحركة التقدم البشري . ولذلك يعمل الفنان على تطوير أدواته كدحاً خلف انقاص تعقد الواقع وخصوصية ظواهره . وهو يعمي - أولاً - تخلف هذا الواقع الناتج عن مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ووضع نتيجة للاستعمار وعجز أبنية الوعي وحمودها ، و - ثانياً - خصوصية هذا الواقع بالمحلى الذي ينتج عن تاريخية الظاهرة وخصوصيتها ، و - ثالثاً - بإمكان تفجير أقصى الحواجب إشراقاً في خبرة الجماعة التاريخية وثقافتها .

١ - ٦

تحدد إحالة الفنان العربي في السؤال المحوري في واقعه ، منابعه التي استقى منها تويره لفنه . وانكسبات التي تم بها هذا التوير ومن يتبع منابع التحديد يحددها لا تتجاوز اثنين . أولاً : التراث الذي يتبع شمس لتاريخ وطرائق تنويه وأساق القول التاريخي وكيميائيات القول الأدبي ، سواء ما عرف منه بالرسمي أو الخاص ، أو ما يروج به الواقع من أمثولات وخرافات وأقايب وشعر عامي ، ثم أعماط القول

الأسطوري . وقد يتبع الفهم للتراث فيشمل الشرائع ، وبقايا أشكال الاعتقاد ، وأنماط القيم التي عرفت استمرارية تاريخية متسربة من واقعها المشروط في الماضي إلى الحاضر . وليس ثمة تناقص بين التحديد والاستعارة من التراث . فالتجديد في هذا الإحار ينصب على دفع أقصى إمكانات التقدم الكامن في التراث . مع خلق ما كان عالياً أو جيباً أو معيماً في التباين التراثي وأصبحت وضع التراث برمته في تناقص مع هاجس الروح إلى التقدم بطوى على عجز قادح من رؤية التراث في تكثره وتعدد ثانياً : استلهاهم مسجرات الفن الأدبي في بقاع العالم اعتمدوا وهنا لا يسى الفنان العربي قياساً غربية عن واقعه كما أنه لا يستعيد قيم عصور غاربة حين يستلهم تراثه ، بل «يرصف» هذه الإحارات بحيث تصحى مستوى بنائياً في بنية أدبية بخارجة من بنى اجتماعية أخرى معايرة لبنى المجتمع العربي - ومؤثرة فيها . وفي هذا الحال يسمى الإشارة إلى عدم وجود مصدرة بين بحث عن نموذج خاص للكتاب العربي والقول باستعادته من إبحارات الفن الإنساني ، لأن الهوية القومية لا تصادم مع حقيقة كوننا جزءاً من حضارة البشرية . ولا تتناقض مع طموحنا لإصاح صوتنا للآخرين ، وبخاصة بعد أن تجاوز المثقف العربي مرحلة الانبهار بأوروبا والشعور بالدوبة الفكرية إزاءها إلى مرحلة الفهم الموضوعي لطبيعة الحضارة الإنسانية ، والتعامل مع أوروبا وفقاً بقانون غير بسيط ينطوي على معارفة جليلة يتحدد في أن أوروبا مالكة مفاتيح الحضارة الحديثة وهي في ذات الوقت ناهية الدول المتخلفة والمشبوبة عن الحروب الطاحنة من أجل اقتسام السوق العالمية .

علينا أن نفهم مغامرات الفنان العربي التشكيلية في إطار أكثر كلية . حقا إننا لا نزع من أن كل القطاعات تتقدم في خطوط متوالية ، إذ إن وضع التبعة يخلق تماثلاً في مدى التقدم والتخلف بين أشكال المعرفة والإنتاج والسلوك ، لكننا ينبغي ألا ننقص النظر عن ذلك التوافق الجلي الذي حدث في أشكال معرفية كثيرة ، فقد توافقت مع الشعور بتعقد الواقع وضرورة درسه علمياً وظهور المغامرات التشكيلية في الأدب ، الاهتمام بتخصص الأنا القومية ، وبرور دراسات متخصصة في فلسفة التاريخ وسيوسبولوجيا الثقافة وعلم الاجتماع . وليس مصادفة أن تتراس دراسات عبد الله العروى والطبيب ليريس وأدوبيس في درس الثقافة العربية وأيديولوجية المجتمع العربي مع دراسات صهيون أمين في اقتصاد التخلف ، ومخت أدونيس ومحمود درويش وسعدى يوسف من حساسية شعرية جديدة في الشعر ومحاولات إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وزكريا تامر في القصة والرواية ، ومحاولات يوسف إدريس وسعد الله ووس في خلق صيغ مسرحية حديثة . وهذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر .

على أن البحث عن كيميائيات تشكيل قصصية لدى كتاب والسيات ، في مصر لم يتبع فحسب من هذا أهم القومي أو هم البحث عن هوية قومية لا ترصص العالمية ، بل كان وعياً بما يوه به الواقع من تداخلات ونماضات ذات طبيعة جدلية ، وبخاصة تلك الفترة الحسنة الثرية ، فترة بوليو ناصر ، والفارق بين رؤية كثير من الكتاب العرب والكتاب المصريين لهذه «اللحظة التاريخية» يكمن في أن بوليو / ناصر كانت لنا واقعاً في حين كانت لدى الآخرين حلماً يومي إلى الآن ، لم يفصح - للعيون الضيقة - إلا عن أجمل ما فيه

وعلى هذا تتدرج محاولات البحث عن أشكال جديدة في مصر مع محاولات التجديد المتجاوبة معها في بلدان العالم العربي في إطار واحد ولكنها لا تعتمد مذاقها الخاص . والعارق بين هذه وتلك هو كالعراق بين هموم جمال حمدان في «شخصية مصر» وهموم الطيب تيرى في «من التراث إلى الثورة» .

١ - ٢

«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، هي أول مدثر عرض له . وهي رواية مهمة لعدد من الأسباب : منها توقيت صدورها المبكر في بداية الستينات ، ومعانها الموصح جديد ، وما تحقق فيها من إنجاز على نمط في شكل جديد متجادل مع موضوعه على نحو جعلها تلمت - إبان صدورها - الأنظار إليه . وإلى موهبة صاحبها التي كانت قد برزت في أعمال قصصية قصيرة ، نشرت في دوريات تلك الفترة ، وبخاصة الطليعة منها ، ولذا ظفرت الرواية باهتمام ناقد أكاديمي ، فكتب عنها مصلاً طويلاً في أحد كتبه ، مقارناً بينها وروايات أخرى شهيرة لكتاب أحرر صوتاً ، وأبعد صيتاً من كتابها .^(١) والرواية تقدم «تاريخ جماعة صومية من قرية مصرية صغيرة متروية في أهدق الريف ، تأهب للذهاب إلى مولد السيد البدوي الذي يقام كل عام في مشهد بصفت» . بيد أن مثل هذا القول يبدو بسيطاً غللاً «الرواية - صفت - تقدم مجموعة من التروايش ، وهم يستعدون للذهاب إلى المولد ، لكنها لا تلف عند هذا الأمر فحسب ، بل تتجاوز إلى رصد الحركة الداخلية للجماعة ، فتقدم لنا «تاريخاً» اجتماعياً حياً ، هاجساً بالحركة . دون أن تفقد طينتها بوصفها رواية . ودون أن تتناول عن كرسها موقفاً من الواقع وشاهداً عليه في آن واحد . إلى جوار هذه الجماعة ، ثم فرد متوتر ، يكاد يكون ملتأاً ، أو هو - على حد تعبير لوسيان جولدمان - «بطل معضل» Problematic hero ، لا يمكن أن يصد فرداً من أفراد الجماعة للتدخين فيها ، المؤسس بقيمتها ، ولا يمكن كذلك أن يصعد خارجها ويعد جاعلاً . ولأفضل أن رصد علاقته المعقدة في تأد ، بحيث تسكن من فهم علاقة الاتصال / الاتصال بيه وبين هذه الجماعة .

بداعة ، نحن في عالم نحن من حوام الفخ في الريف المصري ، فليس ثمة شخصيات تقليدية ، كالعمدة وشيخ الفقراء وبعض أنفس الغلاظ . ثم نحن مع عمل لا يمتثل بالحدث الصحيح الذي يقسم الرواية إلى مرحلتين ويقترب بينها محدداً وفارقاً ، وأخيراً نحن مع تاريخ من نوع خاص ، تاريخ جماعة هامشية ، وتاريخ علاقاتها بجماعات أخرى ملاصقة ومتعاطلة ومؤثرة فيها ، لك - برغم هذا التاريخ - روحه عملاً روائياً ، أو على التحديد الدقيق نحن في خصم الفن الذي يحدث فينا تأثيراً خاصاً . ومن هنا نحن أهمية السؤال عن المعامرة الروائية ، ومن جدتها وتفردها

وهذا العالم التحق ، موار بالحركة الدائبة ، والتعامل الذي لا يتوقف لحظة . على الرغم من أنه قد يبدو ساكناً وثابتاً وراكداً ، فإنه - ككل عالم إنساني - لا يكف عن الحركة والتعامل . ومن ثم كان المكون محض تصور نسبي ، تكمن فائضه في مجرد إبراز نقصه وحلاه معناه . والعالم الذي تقدمه الرواية - إلى جوار ذلك كله - هامشي ،



فعل أحسن

أما أصحاب الحاج كرم فأمامهم مباح للنساء . ويدعم الاقتباس التالى ما أذهب إليه من وجود عين أخرى تتأين قليلاً عن عين الممثل ، فثمة أشياء تتجاوز وعى طفل ، ولا يمكن له بحال أن يستوعبها في إطارها . فعين يقص الراوى عن شخصيته يتحدث عن « محمد العايق » هكذا . « تلتهب الخنسة بالصحك وراء حكاية عن زوجته اللصة «روايح» وعشيقته «الحازية» . ليس حراماً معاشرته للعارية ، فقد وهبت نفسها له . على غليل يشعب من مهارات العايق ، لكن الحازية وهبت على أى حال كتراً من اللحم الأبيض والعيون المكحولة ، يوارى كتراً وهبت له رويح من كل شيء ، يمكن أن يسرق وينقل . تدور الحازية وراءه في الموالد . في دهبير غيبى مظلم ، غبطها الحاج كرم ، فزقق فيه ، فهب من هولها مدحوراً بعدل عامته ونظر إليه الحاج كرم وهو يتميز غبطاً

— صايب الناس وناير تلعب يابن الكلب

وصوى العايق ثيابه منهوجاً

— حاضر يا عم . ص ١٥ .

لقد قص العايق القصة في مجلس للنساء فتقبلها عبد العزيز دون أن تثير فيه سوى الحب غم الخطبة . ولذا فعند العزيز يحب (العايق الخطاء) تماماً حب امرأة السجينة التى تبوء بدواهد الدين . إن هذه العين ليست عين الممثل . ولأخرى . عن أخرى معبرة . وهى تجيب عن التساؤل الذى طرح من قبل . وبدي كان مصاباً عن التميرات التى تحدث في (القرية ١٧) وما يد كوت محصوره في بحر وعى عبد العزيز له كاملة فيها

ومها يكن الأمر فإن زاوية الرؤية . على هذا النحو ، أتاحت لذلك إمكانيات بنائية كثيرة ، جعلت بإمكانه أن يتنقل بين هذه الحالات نفسية متجانية دون عناء . وهو قادر — بمصنوعها — على اختراق المستويات الزمانية والمكانية المتباعدة والحركة بين الحقيقتين : الموضوعية والذاتية في آن واحد . كما تمكنت هذه الإمكانيات في تقديم لوحات حيانية طويلة تكاد تصل بالنسبة إلى الشخصيات إلى «تقديم حياة كاملة» بكل مايجوز فيها من فرح وحزن وتقدم وكوص .

٢ = ٢

يبدأ الفصل الأول (الحصرة) بالطفل عبد العزيز ، الإبن الذكر الوحيد فيما يبدو للحاج كرم . والحاج كرم هو رأس جماعة الدراويش ، يقام المذبح في دواره الذى ورثه عن أبيه ، كما ورث عنه حب الطريق والخير للأصحاب . وما يتأهب الرجل للصلاة ، يبدأ القاص في نسج خيوط عالمه في دقة وإحكام ، فيقدم لنا جماعة الدراويش الذين يقصون اليوم في كد وتمب ، يعصرون بالنساء والولدان والبهائم والأرض ، ويأنفهم . إنه عمل شاق عيب ، لكنهم في النساء يتمتعون . ويضطرون إلى كد اليوم في وداعة ويتسامرون ، ويتادلون أحقاداً منصع والتبع وتمتج الحكايات ، وكأن لقاء النساء هو للملاد الوحيد من قسوة النهار وروعته . أو هو العالم الذى صمعه الدراويش هرباً من الحياة القاسية العاصفة في الحقل والشمس والماء والعرق ، محولين بحدى قانون الحياة بقانونهم الخاص . هي مقابل قسوة الحياة وسيادة للصحة والقسوة على

لا في موضعه من سيرة ملاقات الاحتفاعة صحت ، بل في موضعه كحدث من هتيم الكتاب أو على الأرجح . يحرص الكاتب الدين يرويه أقل من أن يهتم به . وذلك غامضه وساطته الخادعة المزاوعة ولذلك كان أحد هموم الراوى أن يرصد بدقة تكاد تجعل من عمله في جانب من جوانبه وثيقة تسجيلية . ومن الخدير بالذكر أن أحد الباحثين في علم الاجتماع . بعده عملاً فريداً عظيم الفائدة مدارس التراث الشعبي .

وستطيع القول إن المفارقة الشكلية في هذه الرواية . تكمن في التوارى القائم بين محور وعى البطل من ناحية . وحركة الجماعة من ناحية أخرى . وعلى هذا يتوارى تطور البطل واصمحلال الجماعة بصورة تجعل أحداث الرواية (من الاستعداد للحصرة إلى الخيبر إلى السفر إلى الوصول إلى وسط حتى البنية بكيرة والعودة إلى القرية) مستوى أولاً أو إطاراً يقدم حركة محور وعى الطفل متوالية مع حركة «اصمحلال» الجماعة . وفي هذا لإصرار سيوحها أمر في عتبة الأهمية . بل إنه يمثل — فيما أرى — ب السمة الشكلية وأساسها ، وهو تحديد زاوية الرؤية

Point of view

يبدأ الفصل الأول بالولد عبد العزيز في وقت صلاة المغرب التى يحسها دائماً لأبها محب . في وقت جميل . الشمس فيه غارقة . والأصواء لينة ورمي حزينة ، والأب الحاج «كريم» يتأهب للصلاة في خنوع . فإذا قصده جلس مسحاً ينتظر الصباح . حيث مباح للنساء انهن تنتظرهم بعد عشاء وصل مرهق طوال النهار . ويلاحظ أن راوية الرؤية لا تكاد تتصح تماماً ، فليس ثمه راو تقليدى أو راو يتحدث إلينا بصير الشكك ، إننا — على الأرجح — مع الاثنين معاً : الراوى الذى يرصد من موقع «عبد العزيز» الطفل ثم — المراهق الشاب — والراوى الذى يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان لكنه أبصا يرى من خلال عبد العزيز على الأقل في طفولته . وهو على كل حال ليس الراوى التقليدى العالم بكل شيء ، ولهايد في نفس الوقت .

وعالم الطفل ضيق صغير ، كل ما فيه طيب ومبج . إنه عالم مشحور حول الأب المحبوب المهيبة . حتى القسوة التى يذكروها ، حيث يجتمع أفراد الجماعة لقانون آخر غريب عن جماعتهم ، تبدو مبررة وهينة في إطار الصورة العامة . والتركيز على ما يحبه عبد العزيز — خاصة في لعصل الأول حيث راء طفلاً — لا ينفرد الراوى إلى إجهاض موضوعه العالم الروائى ، أو تقديمه من خلال رؤية أحادية : فقد استطاع من خلال عين الطفل أن يلتقط صورا ومشاهد ولقطات ذات دلالة تتعلق بسيرة الجماعة ويبرز الاقتباس التالى السمة الأساسية في الجماعة ، أو هامشيتها وعزلها وتناقضها مع المجموع الذى يجا في القرية . «ونكاد دائرة الطلاب تهدد مستقرة تحت العنوس ، ومستطيل الصور الأصغر خارج من باب الصلاة ، وقامم الشرف إلى صفتين معتمتين ، ثم متحدر إلى الطريق ، حتى يبدأ الناس يلبون عاتدين من للمسجد إثر صلاة عشاء مكسرين كأشباح واهمة . وفي أرواحهم بقايا تسايح . يبرون شرفة الدوار . يقرؤن السلام مخافتين ، ثم يمسكون ، تبتلعهم حتمة الحارة ، ثمة في الدور الكتيبة تنتظرهم العرف المظلمة واليوم إلى الصباح

الزواج ولايس والحيوان ، يجد وداعة الحياة ، وتراجع قانون المصلحة
السمى أمام ربح الحب الأخرى ، وانتصار الأمل في مكان بعيد ناء
يمدكه الصابرون العابدون .

وهم يلودون بالحصرة والطريق وحكايات الأبرار والصالحين ،
لأنهم قوم مثقلون بالحراج ، فإلى جوار الحاج كريم سجد أحمد بدوى
بدى أحب يوم ، وروجت صاحبه في بلد بعيد ، وقيل أن نصى
وصته أن يتزوج من «عاطمة» ، فعزل . وأنجب منها ، ولكن ولداه
ماتا بمصر الوفاء ، ومحمد كامل ، الطويل الأسمر ، عريض الكفين ،
ابدى غزا الياسر رأسه دون أن يغيب سلا ، والرفاق الأطرش ، الذى
لا يكتم أو يسمع . وعلى حسن . صاحب القالة الأكرش الحيل ،
ويعيق لمنير من الدمين في الحقل يديه الناصتين ، وعطره الفائح
دوما ، وعشيق الحذرية ، وروح المصنة «روابع» ووالد النيات اللال
يعمر في بيوت مدينة ، وسيم الشركسى الجار بقية أسرة أظف آدمعها
حنون عريب

ول الحصرة ، يتراجع عالم الفقر والعيون الكلبة والأمان الخفية ،
ويسود عالم آخر شاسع : صحارى ورمال وبحار وأنهار وأشجار وسحب
ودرات وكمل في صدر كل مخلوق . ومع الرحلة الغريبة في أنظار
الكور ، في الأملاك البعيدة وفي الأحاق السحيقة ، تصطرم القلوب
بالأشواق ، وتلتهب بالتلاوة ، وتشتق الزغاريد أنوار الفضا . إنه فرح
شعبى أو طقس احتفال ، يدخل عبره الموز المتعب إلى حوالم تصيح
بأنفرح . ومبدوة للجميع . ول هذا الجو الطقسى ، ينهج عبد العزيز
الطفل ، ويحاول أن يندمج فيه بكل أعضائه ، لكنه حين يحاول قراءة
كتب الأذكار يشغل (يتأمل هذه الكتابة ولا يفلح في استكناه سرها .
به يذهب إلى المدرسة وله كتبه ، صغيرة ، مرحة ، كبيرة الكلمات ،
تحكى حكايات لطيفة عن أولاد نظيف الثياب ، وبنات صغيرات ذوات
صفائر وشرايط ، لكن الكتابة الغريبة هي همه الكبير ، لا تروح له إلا
بشذر اليسير من حرف أو كلمة لا تكون معنى ... كيف إذن تتحول
هذه الصفائف الصغرى إلى سحر يخلق في سماء الإخوان ١٩) ص ٢١
وكان المدرسة تقف هائقا أمام ولوجه . عالم أبيه وصحابه ، وتدفقه في
لوقت ذاته إلى عالم آخر مرح جميل . وسوف تكون المدرسة / القراءة
بعد ذلك عاملا أساسيا في إقامة حاسر بينه وبين عالم الدراويش .

في فصل «الخيز» يكون عبد العزيز قد دخل منطقة التساؤل
والاكتشاف واهتزاز الثابت . وهذا الفصل يبدأ بداية تخلف بنا في لجنة
تساؤل . به يصح من نومه على كابوس قاس ، فإذا بيد أبيه المشرفة
على وجهه ، وبعدها يستيقظ الحاج كريم فيراه عبد العزيز حاريا تماما .
هكذا يبدأ «العالم» شعرى أمامه ، أشياء غريبة تبدى في عرشها كاشفة له
عن الدهر المحوى تحت طبقات كثيفة من التسليم ، فتخلق لديه رغبة
جديدة ، رعة في الوحدة والانزواء مع كتبه ووريقاته الصغيرة التى يروح
ها ما يصيبه . وتتجاوز المشاعر الرومانسية المصحبة الرقيقة - الشعر
وسميرة - مع مطالب جسده . إن شيئا رهيبا قد استيقظ فيه فأضحى
اسؤل أداته ، والأمل وسبته . وفي يوم الخير يرقب أشياء جديدة
وما هو ذا يرقب «صباح» ويدها تملان عملا ذاتيا في الرغبة على
مطرحة ، وتدها يرمحن تحت جلاليها الخفيف . وحين تلخل الحاجة

شوق ، تصعه إلى صدرها ويمتلئ برائحة صابون حمامها . المعطر
(وتحطص من عاقها مرغوبا من شيء عارم يجرى في عروقه) . لقد
كانت الحاجة شوق من قل أنه أو بمثابة الأم له ، بل كان يجد لديها من
الحنان والحب ما لا يجد عند أمه والواقعية ، ولكنها الآن تمثل
الاكتمال الأتوى الرائع ، على حين تمثل صباح البداية المدهرة .

يجلس عبد العزيز كأنه حول حلقة (بسوة مهتاجات) وقد
أخذته حتى الخير فتحص من ملاسهم . (ثم يرفع عنه يدي
ساعدي الحاجة وصدرها وعمرها وتضحكنها والندقة العائرة في دهب ،
لكن قبض صباح المهلهل مقطوع عند صدرها ، ويبرز القطع لفة لديها
سمراء دقيقة الحلقة . صرف نظره سريعا وقله يكاد يحترق) ص ٧٣ .
وهو ميمور الأنفاس ، يكاد يموت في مكانه . تلتق عيناه بعيني صباح .
تسرع يدها لتضم دفق القطع على لديها ثم تسرع يدها إلى لرعيف ثاركة
أياه ، ويقفز الندى خارجا من الفهاش الواهن

وتل عبد العزيز جالسا ، عيناه تفرغان موضع استقرارهما . يتحين
فرصة دحولا إلى غرفة المعاش المعتمة لتحصر مريدا من الدقيق . وحين
جاءت اللحظة ، قفرت سلا ولبد لها في الظلام ، وحين أنت كان متوترا
وعيبا ، ولكنه حين يمد يده ليرع صبا سريعا ، تغمر بقوة حارفة ،
رامية به من حرفها ، مهددة بإعلان أمره .

وعلى حين يدخل عبد العزيز منطقة التساؤل ، تبدأ مرحلة تكوص
الحاج كريم . لها هو ذا على التقيص من روحته العملية الواقعية ، رجل
نواق إلى السفر ، وإطفاء نار قلبه في الموالد والأذكار . لقد مصت سون
طوبلة والعالمان لا يلتفتان ، عالم الحاج كريم المخلق على أجمعة
الكرامات والبركة والبهل للإخوان ، وعالم زوجته المهدود بالحرر
والقدور وعقارن الحبوب . كانت قد أتت من المدينة ، يضاء وعدة
وسيمة ، جاهلة بشئون الحياة في الريف . وكانت لسوة يعايرها
بجهلها ، لكن الأيام دارت ، وصارت مرجعهن في كل شيء . نعمت
في ذات وصبر ، وأضحت صورتها مفترزة لدى الجميع بحبا لتصل
والتقيص عن أى قص لإكاله ، ولذلك كانت تصطدم دوما بالحاج
كريم . معترضة على إصراره على تدبير رزق الأولاد على مشردى صبط
وما مضى كان الحاج يتصرف بثقة وبصفتها ، أما الآن فهي تلقى
بأنفها مهددة متندرة ، ولا يملك الحاج كريم إلا أن يتسم ويبر رأسه
مطشئا . إنه لديه ثقة غير محدودة في أن الكف التى تبدى لالتصعب
أبدأ ، والمدار التى يأكل فيها الصبيان لا تحرب أبدأ . هلمان مفصلان ،
روجان حريان . يتساءل عبد العزيز ، وقد أدرك بدء تكوص أبيه ،
كيف - إذن - يمتلئان ممأ ساعات في هذه الدار المزدحمة بالعمال
والبنات لبصاجها ويكلمها الأطفال كل عام بلا انقطاع ؟

وفي عقاب الزوجة الحارمة العملية . كان هناك امرأتان في عالم
الحاج كريم ، هما الحاجة شوق وابنة رشيدة ، الأولى تمثل لديه عروا
عن واقية روجته ، وحرصها على توجه المال إلى الأمور التى تحقق ربحا
وتعود بمائلة (... حينا يعود الحاج كريم إلى الدار ، يحس عبد العزيز
أنه مشتاق للكلام الودود ، ولكن امرأته تثير الكد ، وتكلم بعصية عن
الخرب المحنوم ، ما أقرب ماتكلمه شوق ، وتصحك عيونها في وجهه)

ص ٦٠ - ٦١ أما رشيدة فهي أمة الحاج من زوجته الأولى التي كانت أثيرة لديه . لكنها ماتت متروكة من أم عبد العزيز . ورشيدة أثيرة لدى أبيها ، فهي بصحة من أمها . وتشغل بها الأشواق التي تلهت صدر الأب ، وهي دائماً معه في كل مولد . نفود السوء الثلاثي يقص بإعداد بعضهم

وإذ كانت الحاجة شوق تراهي الرجال إلى المولد هرباً من الوحدة التي فرضت عليها بعد موت زوجها فإن في حياة رشيدة عدداً كبيراً من الأحداث . فهي مريضة بعيب . وهي قد حطمت أن تعيش في المدينة يوم . بيد أن حبها قد حددت في القرية بصورة تكاد أن تكون مناقضة لحلمها . لقد تزوجت من فلاح صحم ماتت عنه زوجته الأولى . خلفه له عدداً من الأطفال المرضى الذين صاروا في حاجة إلى رعاية امرأة . وكانت هذه المرأة هي رشيدة

٣ - ٢

كان لابد لعبد العزيز أن يلج منطقة الخطر ، أي أن يهتر العالم الذي كان ثائلاً مكيناً قوياً . ولذلك لم يعد ينأى في عمق ، فالكوايس تهجم ، هجوم غرامية ، وأشكال بشعة ، وأنياب تفرز السم والتعيج ، وتصرخ بأكثر الكلمات بشاعة وكفراً . لقد اجتمعت عليه أشياء كثيرة ، تهر عليه ، وتفقد حلاوة الوداد أو الاتساق مع النفس ~~سواء~~ ^{سواء} هو يحفظ ، عيبه هذه من فقر ونعاسة . ويرقب - في حبال بمارجه المرضي - وجوههم المبقعة من سوء التغذية وهي ترقق في رضا صوف . ولذلك أصبح عبد العزيز ينأى وحيداً ، مهموماً عما يجري فيه من أمكار وآراء . وهنا يبرز دور الذاكرة التي تقدم له للمبررات لرفض العالم . وتشدّه إلى هذا العالم الهدى البسيط المريح في مقابل العالم المغلالي البارد . إن عبد العزيز لا يستطيع أن يهرب من ذاكرته ، فحينما كان طفلاً كان يرى أباه عارياً يستحم في الصباح ، وأمه مفتوحة الصدر وليس عن جسدها سوى جدياب وحيد رقيق ، تفزع لتصب الماء على جسد أبيه . لم يكن الطفل يدرك دلالة ما يحدث أمامه ، غير أنه الآن يعرف ذلك جيداً . ولكنه - برغم معرفته - لم يستطع أن يتخلص من ذلك الحنين الذي يملئه إلى الزمن الذي مضى ، حينما كان الأب والأم ومربي لتعطر والبراءة ، وكأنهما من الملائكة البورانيين

عن أننا نرى الأمر رؤية أحادية لو قصرنا التعبير في عبد العزيز على ما منحه إياه الكتب أو ما صدم عيبه من ذلك التناقض الغريب بين لرائثة والدقة والرضى الصوف . إنما الأمر - إلى جوار ذلك كله - يرجع أيضاً إلى دخول الحاجة في حالة الحشيرة التي تسبق الموت . وقد كان لابد لهذه الحاجة من هذا التصير ، فهي جماعة معرلة عن الحياة في القرية ، وهي تلجأ إلى شكل من أشكال الهروب إلى الرضى الصوف وكان الطريق وما سمحه من تجاور كادب لآلام الحياة يتساوى مع المحل الذي يهرب إليه من تعاطونه

وبين رفض عبد العزيز لما يراه أمامه من تدني شروط أهله إلى مستوى غير إنساني ، وتوجه إلى تغيير هذه الشروط وبين عدم شعور هؤلاء لأهل بالنقص مع ما يعيشونه ، وعجز عبد العزيز عن إحداث هذا التغيير ، تتكون مفارقة الرضى / الحب في آن واحد ، وهي ما يمكن أن

يطلق عليه اسم «حجم الوعي» . وهو اسم يحاول احتواء مبعديه بطن المعصل من عدم القدرة على مواجهة ذاته وجماعته .

ويتبدى هذا الحجم في مفارقة واضحة بين قناعة الفكرية التي تحت دون أن يوازيها نحو مساو في وجدانه . عبد العزيز يحب المدينة الأصواء والحياة المرفهة والنساء اللطيفات الحميلات . وهو أيضاً يحب قرية وأهلها الفقراء المساكين ، لكن الألم عبوة حين يرى . معه أهل طغيا بأهله الذين (يتشرون بين أهل صنف كاشنات في بيدر لملال جماعات ينحطف أولاد البندر أطرافها مسخرة - جديا بلشب وحصل للطواق

- زوارك ياسيد ... كل طمع وأحوه .

وعبد العزيز يشعر بحب حار لأهله . إنه عارف به بدين يتفقه تحاههم . هؤلاء الرجال في لباس الرحيسة . وطوقهم الصوفية الحمراء . وجوههم المصبوغة بالشمس . البقعة بسوء التغذية . هم أهله . قبه وعيونهم ، يتحلقون حوله ويظفرون إليه . لكنه يتسنى لو كان أكثر جسارة . وأكثر نظافة . وليسوا هكذا فقراء جاهلين خائفين وفي الليلة الكبيرة امتلاً عبد العزيز بمخاطر متعارضة ، حبه لأهله ورفضه لهم ، وانزاهه أمام المدينة . والجهل والمرض والعهم الطاطي للدين . مع عجزه عن أن يعطي معيرة شيتا . (الببوت العاية على الجابين . واجهاتها معتمة تنقسمها مربعات الشايك المضادة حيث تتكدس الساء ، الصحنات الناصحة بالجنس ، يود لو يقتصر الرقاب الناعمة حتى الاختناق . المدينة الماكرة الناعمة بالبنج والرواق) . إن كل شيء يضط على صدره . يتحصره ، يحمله كائناتاً ممتلئة بالرفض والفرد والصرار الوحشي . وهو كاهارب من شيء يحببه ، يحصى متصوراً ، يهذب بشبه بما يراه : الفلاحون الفقراء ، والغناء العج والصحنات ، والحسن في الأزقة المفضة ، والمعجز عن عمل أي شيء له معنى . وليس سوى أن يصرخ

-(أم من غير عقل ... من غير تفكير ... أتم بتدوس زى الهيام ... مش عارفين رايحي في ... مش عارفين جايين من)

كل كيانه يصرخ صرخات ترق في بيت الخدمة ، شذبت الوحوه ، خرست كل الأكنة ، تعلقت به الأبصار ، والأفوه مغفورة . وفي العيون ذلك الدعر الذي نصسه كلمات الواقع حين يصرخ في الناس . وبردت أطرافه لكنه استمر في الصراح وهكذا اعس عبد العزيز انفصاله الذي عديه ورقة . وأثار اشت في عصبه ، ووضع في مواجهة الحاج كرم الذي كان يسير سريعاً نحو النهاية ، ولم بعد ثمة ما يربطه بالعالم القديم المهار سوى بقايا ذكريات وندم على خذلانه لسميرة

وعلى حين يصل عبد العزيز إلى منطقة القطيعة . يكون الاضمحلال قد تمكن من الجماعة الصوفية . وسبى الحاج كرم كقائد للجماعة التي نهاوت ، وكإسان قادر على فعل أي شيء . وبسقط مشلولاً هرباً من حصار العالم الحديد الذي لم يعته ، عام الحمليات التعاونية والمدياع الصاحب وأخبار خروشوف وكيندي لقد سقط الحاج كرم ، وأصيب العائق بالعمى ، وانتهت الأيام الخمسة تحت صربات التطور الحتمي . وحين تسقط الخامسة تسقط مرحلة مهمة في حياة قرية

وستطيع أن يحدد سمات هذه اللغة في ثلاث أولا . أنها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسي في الرواية ، فتجاور فيها مفردات الصوفية مع لغة ذات مسحة تذكيرية ناصحة بالحنان والنوق إلى عالم برىء مفقود ، وهي - ثانيا : لغة محارة لا تبدو محايدة أو قدرية ، لأنها تسعى إلى خلق عالم سمته الأساسية القهر الذي لا يعبه المصهورون ، ومن يكرسونه بالانحلال من شروطه عبر خلق عالم وهمي معابر ، وهي - ثالثا - لغة متعددة المستويات ، تتحرك من النعش المرق في عذبة إلى اللطم المصيح الملق ، ومن مستوى وقائعي للتحوار إلى مستوى التوح الشعري الصوري .

ومها يكرس لدينا من تحفلات على عالم الرواية لما فيه من زرع تسجيل ووصوح منطوق ، أو على لغتها ، حيث يشوب انبساط السعوى المتناغم بعض التشويش الناتج عن أخطاء في نحو اللغة ، فإن ذلك لا يجعلنا نحرف جريمة الصمت القدي ، عن عمل متميز . ولعل مبدع الرواية قد تجاوز ما أخذ عليه فيما كتب بعد ذلك من أعمال روائية لم تصل إلى أيدنا بعد

١ - ٣

لجنة أغسطس رواية طويلة ، ذات طموح منحمي ، إذ نحاول تقديم رؤية متكاملة لحركة المجتمع والتاريخ المصري ، من خلال معار روائي جديد ومتميز . ورغم أنه جرح مركب من عدد من الأشكال المختلفة بل المتنافسة . ولكن الطرح المصعب لابد أن يقدر جهد الكاتب وإخلاصه الفنى ، فقد أعطى مركبا معقدا ، تبنى في اندغام بحجرات الرواية العربية وخاصة الطليعية منها ، مع رؤية محاذة ومصدرة للدلالة الصورية الأخيرة لتلك الروايات . ولذلك يمكن القول إن «لجنة أغسطس» نموذج طيب للوقوف إزاء مجازات الشكل العربي دون إحساس بتقل الدين أو الشعبية ، لأنها تثبت من ناحية إمكانية الاستفادة ، ومن ناحية ثانية إمكانية تطويع ما يستمد من اللامعة واقع معابر ورؤى مقابلة . ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يجد أصداء بصرى عربية كثيرة في هذه الرواية . نكر المؤكد أن صبح الله إبراهيم يهيئ تعقد العلاقة مع الغرب ، ولذلك يبنى عمله لا مجرد صدى باهت أو سجع متفنن للأعمال التي استمد منها . وهي على أية حال رواية نموذجية ، نعيد - مع غيرها لروايات آخرين مهمين كعجرا إبراهيم والطيب صالح - في استجلاء علاقة الثقافة العربية / العالمية ، دون أن يميل ليزان لصالح طرف على حساب الآخر

وأول ما يسترعى انتباه القارىء ، بل يكاد يصدمه ، هو ذلك الشكل الغريب الذي بنيت عليه ، فالرواية تبدأ بالقسم الأول الذي يتكون من أربعة فصول ، ثم يليه قسم هو فصل طويل مشعل بالحرب المقدس المتدخل ، يليه القسم الأخير ، حيث يبدأ بالفصل الرابع فالثالث فالأول ، أى إنه يتناهي القسم الأول ويوازيه . ويبدو هذا التقسيم غريباً بل قد يكون مناقضاً للرواية بشكلها التقسيمي الكلاسيكي ويرداد الأمر صعوبة وتعمداً ، حين يحتاج هذا النظام الغريب للأزمة ، فحين أساساً مع ومن سائد هو زمن بناء السد العلى . ومع مكان سائد هو مدينة أسوان ، لكن المكان يتبع ويرحب ليصبح مصر من أديانها إلى أقصاها (الإسكندرية ، القاهرة : الواحات ، البح) ، والزمان يتراجع

مصرية تدخل في عالم جديد مختلف ومغاير ، يملك أسباب وجوده وسيادته

٤ - ٢

استنوع عبد الحكيم قاسم من خلال هذا الشكل المبكر الذى يحتوى في إطار روائى التوازي القائم بين تطور وعي البطل واصمحلال جمعة ، أن يستعيد من ثقافة هذا العالم التحق بكل ما يروج فيه من أفكار وتعبيرات وقصائد وأمثال . ولذلك تدخل اللواويل والقصائد والحكايات في عمله ، لتكون أداء بتائية تشارك في تحديد سمات هذا بناء . هي طموحة عبد العزيز ، تقوم بردة البوصيرى بدور مهم في خلق صدى صوري عذب تسبح فيه النفوس العطشى التواقة إلى الانغماس في عالم آخر تنش فيه لقوة وابعودية . وفي مرحلة امتزاز عالمه تقوم هذه التصميقات بدور مخالف ، أعنى أنها تقدم التناقص الخلقى بين ما يملأ رأس عبد تحرير من أفكار جديدة رافضة ومن رثاة عالم الدراويش (صبيحت في منه مرة أخرى ، الولد كان ناعلاً كالمصيف ، لكنه كان يملك حبة تمر في الماء الحزين

باصبى باعمر طنطا
قلوبك عنا بمسيد
والى عباير بـتورك
بـركبك سكة رحمة
من ١١٤ / ١١٥

ويستخدم الرواى الأمثلة الشعبية أو البنى القصصية الصغرى ، ويكرس دور تغير دلالات يذكّر ، ذلك أنها تدخل في البنية الروائية من أجل مهمة محددة وهي تحديد سمات العالم الصوري . وهنا يبرز دور الذاكرة ، ذاكرة عبد العزيز ، حين كان طفلاً ومراهقاً لتبدل في زمن القصة ، بحيث تبدو الحادثة أو الخبر في تضاد مع سجع الرواية ، على نحو يخلق إيماء مقصوداً إلى تمرير الحداث أو تحول أساسي في حياة الراوى

٥ - ٢

ويبدو وعي عبد الحكيم قاسم باللغة حاداً في وأيام الإنسان السبعة . ويستطيع أن تلمس هذا الوعي في ذلك الغلو على اللغة التي تقع في اسيرة ، من أن تقع أعيننا على هذا العنوان الدال «أيام الإنسان السبعة» ، وكأنه يشير إلى انغماس أبطال روايته في هذه الأيام السبعة ، التي يمثل كل يوم منها مرحلة في حياة عبد العزيز واصمحلال المحاجة وكان الأيام السبعة تلك هي المعركة . كذلك يتضح هذا الوعي في وضع عنوان لكل فصل . فهد ، العنوان يحدد الإطار الأساسى ، فصل محصورة ، وأخر لمحييز . وثالث لسفر ... إلخ ، وكان الرواى هنا يحيرنا بأحداث الفصل من العنوان . محاولاً أن يلفتنا إلى الاهتمام لا بالحدث بما هو حدث ينير الفصول . بل إلى الدلالة المتصخرة من حداثيات العالم وعلاقات حاصره

ولغة عبد الحكيم قاسم في هذه الرواية لغة خاصة ، لا تختلط بلغة غيره . وهو في سعيه إلى خلق هذه اللهجة الخاصة في التعامل مع عمله يخلق أفقاً مختلفاً وجديداً بقدر جدة عالمه واختلاقه

إلى الخلف ليقيم باوراما تاريخية باهرة (رميس ، الاحتلال الإنجليزي)

إن صنع الله إبراهيم يقدم معامرة روائية جديدة وفريدة ، فيقدم بالإضافة إلى رحلته إلى أسوان عدة مستويات زمكانية ، فإذا عني في حصم الرواية مكتشف ومناظر هو زمن المعتقل ، حيث الرجال يعانون لفقد والتصفية الفكرية والجسدية . ومستوى آخر هو ماضى الحركة الوطنية ضد الإنجليز وثمة نصيب تاريخية من تاريخ مصر القروية . وعهد رمسيس خاصة ويتوارى مع المعتقل والحركة الوطنية نصيبات من كتاب يتحدث عن ميكييل أنجلو حديثاً يمكن أن ندعوه سيرة ذاتية له ، وكأننا يراء كاتدرائية صحفة متشابكة متكررة المدخل ولأهاء والحجرات

٣ - ٢

نحن مع عمية بناء السد العالي ، أو على وجه الدقة مع المرحلة الأخيرة من بنائه ، حيث الراوى الذى يتحدث إلينا بضمير المتكلم . وصفاً ما يراه ، دون أن يعلق على كل شيء بشكل مباشر وهو من خلال عين وعية يرصد في دقة ما يجري أمامه ، رأساً صورة . أبر ما فيها ذلك التجمع الموهوش من العمال والفنيين والبيروقراطيين والروسيات والروس ، أنى إياها - بداية - أمام تناقضات أولها - قوسى [عرب + سوفيات] ، ولأبوابها : طسلى [عمال + تفسوقراط + بيروقراط + رجال أمن] رجال صحافة + عامة رلة وعمال مباومة . هذا الخليط المتشابك المتباين يلتف حول السد المذى هو آلة الربط الوحيدة بينهم . وعلى مستوى من استويات يمكن أن نلاحظ معارضة صاعدة بين الإبحار الضخم والنهرو الفيسى والأخلاق . ونستطيع - دون عناء - أن ندلل على هذه المفارقة من خلال عبارة واحدة بسبب ضيق الحيز (... وبدا موقع العمل أشبه بحمل ماهر كبير ، وبعد برهة ، ميرت مئدة الخامع ومكب المباحث) هذه العبارة نهضة للصياغة ، التى تبدو محايدة وجافة وعارية من أى رواء شعري ، تشير إلى تحسد هذه للمفارقة ، فتنة حفل عمل لكنه يشبه العمل الساهر الكبير ، وفى تجاور غريب ، توجد (مئدة الخامع - الله) و (مكب المباحث - القهر) . ومن خلال مواقف الروية ، يتأكد لدينا أن العالم الذى تطرحه الرواية عالم يسوده الزيف والفساد والتهالك على المئدات وهو عالم طارئ لكنه سائد ، لأنه يرتكز على آلة صعب الدولة ، التى تحاول إحداث إبحارات اقتصادية صحيحة بقرارات فورية متعصّل من الحركة الجماهيرية ، ولا تحد أمامها سوى الانكاء على قوى متنافسة مع الجماهير تمثل في أجهزة القمع الأمى ، ومن ثم ليس غريب أن يحدث هذا الفساد ويستشري ، مطلقاً الإبحار الاقتصادى ، وداشاً عجزه إلى الجانب الآخر

وإذا كان العالم الروائى يسوده الزيف والفساد ، فإنه يخلق نفسه ، أو الإبراهيم نفسه ، وفى مقابل الصحى الانتهازى والموظف البيروقراطى والعامل فاقد الحس بجملة والاشياء لوطنه ، مسجد المتخلف وفسد الزيف ، الحريص على إعلان رصده ، وإن كان هذا الرصد مجرد إصرار على عدم المشاركة .

٣ - ٣

ماذا يمكن أن يسمى نمط السط في هذه الرواية ، وكيف توصل الروائى إلى حلقه ؟ لن نستطيع أن نحدد هوية الروائى دون تحديد علاقته بحلبة الصراع الاجتماعى ومن ثم تحولات شخصيته . وفى هذا الصدد يمكن أن نرى في حادث اعتقال البطل تحولاً أساسياً ، مع رؤيته التماسك والنصح ، وزوده بإمكانيات خوص الصراع بوعى كئيب . وإذا كنا في الرواية نتحرك في فترة ما بعد الاعتقال ، فإنه شعر أن هذه الحركة محددة بأحداث صراع الراوى مع السلطة ثم اعتفائه ، فالبطل فى أسوان ، يقوم برحلة عمل صحى (وإن كنا لا نستطيع أن نقنع بوع مهته) ويستمر وجوده فى أسوان فى رصد صيرورة الواقع وتبين تراكميه وعناصره التكوينية ، والقانون الأساسى الذى يحركه ، ويصوغه . وينجح له عالم أسوان / السد بكل ما يروج فيه من تيارات متصادمة ومتوربة . تكون الرؤية شمولية .

وفى هذا المكان الذى تتصارع فيه الانتماءات والأفكار وأحاط السلوك ، يحيا الراوى وحيداً متعباً ، فتجنى علاقته - عاده النفسى والفكرى والشعورى - بعالم السد علاقة رفض وتناقض ، أو - بشكل محدود - علاقة اعتزاب . على أن اعتزاب البطل - الذى لا نعرف اسمه - يختلف عن اعتزاب العامل عن ناتج عمله ، أو اعتزاب الأنا عن الآخر . إنه اعتزاب المثقف المصرى الراضى لبنى اجتماعية متحكمة ، وإنعاجز في الوقت نفسه عن تحويل فكره إلى قوة مادية تسيطر على قديم . وإذا شئنا تحديداً أدق ، أمكننا أن نقول : إن اعتزابه يتمحور فى انفصاله عن طبقته ، وعجزه عن أداء مهته بوصفه ذروة وعى الطبقة بنفسها . وقد حاول الراوى فى يوم ما أن يترجم موقفه إلى فعل محدود ، لكنه فشل ، ولمستطاع القهر المصاد أن يشل يده عن العطاء ، بل مارست معه السلطة نفسى أنواع الكسر والاحتواء ، متوسلة بانقهر الجسد تارة ، وبالإغراء للمادى تارة أخرى وهو فى رصده لآلية العمل فى السد ، يبدو عضواً غريباً غير مشارك ، يكفى بالانصات إلى دقات الحماة المشوقة والكلمات والذكريات ، محاولاً أن يخرق ما يبدو على السطح من قوة وصاروخة وفى ما يكون اللب الحقيق .

وفى أول فصول الرواية ، نلمح أول خيط من خيوط الشخصية المعترية ، وعلى وجه التحديد فى ذلك الحوار القصير المكثف الذى دار بين الراوى وعامل القطار . (قال مشيراً إلى باب صغير فى الحائط العطاء هنا . واعتدل باسطاً قامته ، ثم قال : لو عُثرت حاجة اندهل قلت : حاصرياً أقدم تطلع إلى مندهنا) ص ١٠ . ومن الواضح أن علاقة الراوى بالسلطة ممثلة فى العامل هى علاقة قهر ، ذلك لأن هذه السلطة كانت لها عدة جولات معه ، واتسمت كل هذه الجولات بعدم التكافؤ الناتج عن استخدام آلة صعب الدولة ضد رجال لا يمتلكون سوى وعيم وحلمهم . وفى الوقت الذى كان المنفقون فيه يعانون انصراف بالسياط والعصى العلاظ والسجل والاعتصاب الجسدى والإنسانى كان الأتقى يتلى بأصوات التقدم ودعوى لتتوير والتوحيد وبعد خروج هؤلاء الرجال إلى الحياة العادية علت البسطة لا تعهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر اللفظ باستخدام الملاحقة والتجسس

(الصحف تصل خلسة ، وتقرأ خلسة ، والصورة تطالب بناة السد . بقى ٣٧٥ يوماً على تحويل بحرى الليل ، بقى ٣٠٠ ، بقى ٢٦٠ . وحلف السور الحجري والأسلاك الشائكة كاتب الصحراء بحصة من كل الجهات لكن قامت الفارعة كانت تتردى عندها كل صباح . مدأ الصر إلى أقصاه ، كأنما يوسع أن يرى . وقال به يتمي أن يشهد ذلك اليوم . لكنه لم يتمكن) .

وواضح أن الرواية تستغل فكرة الراوى في خلق تضاد دلالي . يرمي إلى أن البناء الضخم ، هو جهد السلطة ذاتها التي صممت المعتقل . وإذا كان في الماضي معتقل ومعتقلون ، هي الحاصر بوليس حرى ومعتقل من نوع مختلف . ويصبح التناقض أساساً حين يصل إلى أن السلطة التي تبنى السد هي ذات السلطة التي قتلت ذلك الرجل طويل القامة ، الذي حاول أن يحرق المسافات ليشهد هذا الإنجاز .

أما التصميمات التاريخية فهي تنقسم إلى قسمين ، أولها : مقتبس من كتاب عن ميكيل أنجلو ، وثانيها : مقتبس من عدة كتب تتحدث عن التاريخ المصري القديم . وأهم هذه الكتب « الحياة المصرية في عهد الرعامسة » لبيير مونتيه ، الذي ترجمه عزيز منصور ، و « العارة في مصر القديمة » لأنور شكرى . ومقال عن عبادة رع حبيب لأحمد عبد الحميد يوسف . وغير هذه الكتب ، توجد عدة مصادر أخرى ، ذيل المؤلف روايته بالإشارة إليها .

ويتيح استقراء التصميمات الخاصة بميكيل أنجلو أن نقول إن دوراً يتجاوز دورها البنائي ، باعتبارها أحد مستويات البنية القصصية . إلى اكتساب دور البديل الذاتي الذي يطرحه نظر الرواية المعرب . فإذا كان الراوى بديل العالم المتحضر الفاسد . فإن منه هو فعلية الأساسية . ودون أن يقدم لنا الرواى وعظماً طويلاً عن أهمية الفن ، أو موبوحاً بقور من أعماق البطل . يقدم لنا مستوى تصميمياً يسر اختيار الراوى الدقيق وفاعليته الأساسية في الواجهة المعاشة . ومن استقراء هذه التصميمات ووضعها إزاء السرد الذي يكون اللحمة الأساسية للرواية ، أى ما يصنع من الراوى للشكل ، نستطيع القول إنها تلعب دور الحزم أو مستوى التوفى إلى الانحلال من العالم للوسوم بالفساد إلى مستوى أكثر إنسانية وإبداعاً . ولذلك سنلجأ إلى التماس التصميمات الخاصة بالفصل الأول فقط ، محاولين اعتبار هذه القرصية

١ - الرغبة الملتهبة في رسم الجسم العارى ، ألا يكون لقديسوس عر . عندما يصلبون ؟ وقالوا إن أجسادنا غيصة مئة باسبور والإفراوات . وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التي خلق بها الرب آدم) ص ٢٨

٢ - (شق بسكينه صدر الحنة التي التصت من رأسها إلى قدمها في ملالة الدهس ، فلا عى عن معرفة جسم الإنسان من الداخل . والكائنات يجب ألا تخترع ، وكل قطعة جديدة من النحت يجب أن تتحظى التقاليد القائمة وأدرك أن الأمر سيكونه حياته كلها) ص ٢٩

٣ - مشى بين الصحور بطرقها بمطرقته بحثاً عن الشقوق والعيوب والحقاغات . كانت القطع الصلبة تعطى صوتاً كربين الأحراس . أما المعينة فكان رحنها بارداً . وكانت هناك صحرة تعرضت للجر مرة طويلة ، فتكون لها جلد سميك . وبانطرقه ولأرميل أزال

والإرهاب . وفي هذا الموضع نحى ذاكرة الراوى التاريخي لتعصى عن سلطة المستعمر ، وتوسع الذاكرة لتصل إلى التاريخ المرق في القدم . حيث سلطة الفرعون / الآلهة ، مشيرة إلى أن اختلاف الرداء ولون العيون ولغة الشعار لا يعنى اختلاف طبيعة السلطة ومصلحتها . بقدر ما يعنى تعدد وجوه هذه السلطة وتعبير مظلوماتها الفكرية طبعاً لتعبر الواقع والمجموعات الاجتماعية

والخصار أهم سمات شخصية الراوى . ولأنه منقل تاريخ عدائ بسطه فإنه يحرك في حذر ووجل . حشية غيوت . رجاء الدين يسون في كل موضع . ويتصحم شعور الراوى بقوة الحضور الأمى وانهمر البوبسى . إلى حد يعوقه عن الفعل الخلاق ويسلبه نعمة التصرف السلوكي الثقل . وحين يتجاوز عجزه ويسعى إلى إقامة علاقة حب مع (تاپ) يسقط أسير عجزه ، ويخضع التوق المشروع للعطاء ، وينقص عند حدود معينة نبر تلك العلاقة ، وتنتل إمكانات العطاء والتجاوز الكامنة فيه

٤ - ٣

توسل صنع الله إبراهيم إلى تقديم رؤيته بصورة تركيبية معقدة . مستعيراً قدر كبيراً من إنجازات القصة العربي الطليعى . [وقد حقق جدلاً الممارسة الإبداعية وسائل تشكيل جديدة ، خاصة به ، إلى خاصة برواياته فحسب ، لأنه استخدم زاوية رؤية محددة هي الجسم المتكلم ، وهي تتيح للكاتب حرية استقصاء باطن الشخصية الموزونة لتحريره الانتقال من مواقف متضادة عبر الزمان والمكان ، لكنها تحرمه من إمكانات الراوى التقليدى الهادى ، والمتشكلة في الإحاطة بكل شيء . ولأن الكاتب لا يقدم واقعاً مثبتاً في حيز زمان ومكان محدد ، بل يطرح إلى تقديم رؤية للواقع وشاهد عليه في آن واحد تكون فيه هذه الرؤية بديلاً تاريخياً لبنة اجتماعية وثقافية كما يمثلها الراوى ، الذي - بسبب ذلك - لا يعرف اسمه ، كان على الكاتب أن يجد حلاً ، وأن يتكرر ما يمد حاجته . لذلك سجد عدة مستويات طباعية ، ليجر بين الأرمته . وتوهم من جهة ثانية إلى أن وجودها لا يحكمه تعامل ، بل محض مجاور ، يشير إلى أن مستويات الواقع المشوهة فاقدة للعلاقة الصحيحة لالتفاعل والتبادل .

وفي القسم الأول والثالث من الرواية تتجاوز الأرمته والتصميمات ، حيث الراوى يرقب ما يجري أمامه وهو في حالة صحو واضحة ، عيذاً إلى ما صبه الشخص في المعتقل وفي صفحة ٣٨ مثلاً ، يتجاوز الزمان التابيان :

ومن الخاضع / أسوان ، مطبوع بالأبيض :

(استوقفنا رجل للبوليس الحرقى ثم تركنا نمر ، ويررت أمامنا متدبة جامع ونحتها جوع من البشر لاحصر لها ، وأبصرت باللوحه الشهيرة التي كانت تحدد يوماً بيوم ماتبقى على التاريخ المحدد لانتها المرحلة الأولى . كانت اللوحه الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين ، والدعاء لهم بالتوفيق في المرحلة الثانية . وكانت للكثافة باللغتين العربية والروسية يتوقع كل من عبد الناصر وحروشوف) .

ومن الماضي / المعتقل ، مطبوع بالأسود :

يعطوها عن المعنى الصلب الخارج . ومن ثم تلبس الصور ويتمص دورها وتجيء الحمل طويله مثقلة بالثنية ، وكأنها تشير إلى ابعاد الفصل الإنساني الخلاق

ثانياً : في القسم الثاني ، يتمكس الأمر تماماً ، فالدعة حادة ، مدسة سريعة ، تنقو فيها أدوات الوصل وعلامات الترميم لتتداخل الأرملة وتشبه على اللطى ، محسنة الراوى في وضع هدياب تراكب فيه المشاعر وتتداخل اللحظات من الماضي والحاضر . وتترامى له الصور والأشخاص وأصوات التاريخ

ثالثاً : ثم مستويات للحوار : يومى عامى . وهو العاصى . سنستخدم أفراد من العامة أو العمال أو الطبقات الدنيا ، وثانيها قصص . وهو أداة للتعبير . وبمى صنع الله إبراهيم الأثر الدلائل والعنق للكلمات الأجمية فيقلها كما نطق

٧ - ٣

إذا كانت رواية نجمة أغسطس واحدة من أهم الروايات التي ظهرت في السبعينيات فإن هذه الأهمية لا ترجع إلى مجرد رسمها صورة بانورامية لفترة من أهم فترات تاريخ مصر الحديث وأخطرها وحسب . بل ترجع أيضاً إلى تلك المعاصرة الروائية المصممة التي أهدم عليها صنع الله إبراهيم ، محاولاً أن يخلق تكويناً روائياً معقد التركيب ، مستفيداً فيه من وعي حاد بحركة الرواية في العالم المعاصر ، ووعى لا يقل عنه حدة بتناقضات مجتمعه ، وعناصر والده المعقد

وهذا ما جعله يعاني أدواته في محاولة لتجسيد هذا الرقع بكل تعارضاته وتناقضاته . وهو في سبيل هذه المهمة صمى بكثير مما حرص عليه النص السهل المبن من الاهتمام بهددة القارئ ومعارلة رغبته في تتبع الأحداث بشكل يتنامى في اتجاه محدد . ومن المهم قبل أن أكف عن الحديث عن نجمة أغسطس ، أن أؤكد أنني حاولت في هذه الوردقات أن أركز على المعاصرة الروائية وخاصة في المستوى الشكلى ، دون تقديم دراسة متكاملة تتسوى مع عصاه الرواية الكبير

١ - ٤

في الخلق القديس صالحة لإثارة الدهشة ، ليحيى الظاهر عبد الله ، محاولة أخرى من محاولات أدباء الستينيات ، التي اتسمت في عمومها بالتوتر الحاد تجاه حركة الواقع . ودارس يحيى الظاهر عبد الله يواجه عدداً من إشكاليات بيات النص وكيمياته ، وذلك راجع إلى ولعه بالتجريب التقنى ، وإصراره على التفتت عن شكل حصص عنوي حبه بواقعه وطموحه إلى احتواء هذا الواقع ، وحلمه مرة أخرى حبه يشع معرفة هذا الواقع وتأمل قسياته وفورتيه المعالة المؤثرة الكامنة خلف ما يبدو على السطح من التسلسل والتأني

ما الذى يحاوله يحيى هنا ؟ هذا هو السؤال الذى يتحدث شرعية ساوى شرعية مشروع يحيى النص . لقد كان يحيى فداً واعياً ، والوعى في هذا السياق قرين الكيفيات التي عبر بها عن موقفه مما هو كائن . ومما أرى فإن اعتبار يحيى الظاهر عبد الله وانخاره التشكيلى يكمن في بعته وحين تكون لغة الأدب جديدة ، فإن ذلك يعنى بالضرورة واقعاً جديداً ، إذ النص بناء لغوى متراتب البنى والمستويات

العلاف لفصل إلى المادة الثنية من تحت) .

٤ - (صبرة الأرميل العشواء في الصحر تحطم البلورات واللوريات الميتة تدمر النحت . وتضم كيف يمتد قطعاً ضخمة دون أن يسحق لبورات ، فالصحر هو السيد وليس الرجل . القوة والثانة في المادة لصماء لا في الذراعين والأدوات . وإذا ما صرب بعنف وجهه ، فقدت المادة الفنية الدافئة توهجها وماتت . وأمام التفتت والحرولة ملتصق الصخرة بقاب حجري صلب . من الممكن تعظيمها بالمتف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطى ، فهي تستلم للحنان ، وتردد تحت تأثيره إشعاعاً ولهاماً)

تكاد هذه التصميمات أن تقدم خطوات واضحة محددة لعمل الفنان ، في الرغبة المثنية في الخلق الذى المرتبط بالشركاء خلفهم الرب في (١) إلى التعرف الدقيق على مادة الفن ومحاولة تحسها بدقة وعمق في (٢) إلى اختيار مادة العمل الفنى التى تمنح الفنان القدرة على خلق رؤاه وأحاسيسه في (٣) إلى كيفية تكوين هذه المادة وتشكيلها في (٤) وكأنما يصنع الرواى مستوى آخر ، يستطيع بطله من خلاله العثور على ذاته اسقة وداعيته الأساسية . أما التصميمات المخرسية فهي تفرغ بدور دلالى محدد ، هو الإشارة إلى استمرارية تاريخية كامنة في ظاهرة الزعم المعرد المعبود في مصر القديمة والحديثة على السواء

٥ - ٣

يتوسل صنع الله إبراهيم إلى إبراز صورة بطوره ومن ثم قسياته عالمه الرواى . بتقديم شخصية مصادرة لشخصية الراوى ، وهى في الرواية شخصية سعيد عبد الرحمن الذى يمكن أن يرى في تحولاته تصاداً مع البطل سعيد مثقف يمتلك لافة نقدية ، وهو أصغر مدير تحرير في الصحافة المصرية ، وهو يعرف القانون الأساسى الذى يمتلكه يستطيع امره أن يكون شخصاً لامعاً . إنه يعرف وظيفة الكتابة ووصية كذلك اننى تقدمها الرواية : يشرح ، يبرر ، يربط الحقائق . وهو يقول للراوى تحت وطأة اعتراف قاس (لم أجد أرغب في شيء على الإطلاق) . أصبح كل ما أكتبه محسوحاً مائلاً بلا روح . مقالات تنوء في سراديبها ولاهدف لها سوى تبرير كل شيء) . وهكذا فقدت الكتابة دورها لأنها تحولت من أن تكون رؤية صادمة ، إلى تصفيق يشارك في صنع الأكسوية ولقد كان ذلك طبيعياً لسعيد عبد الرحمن ، فقد دخل الحلبة مواجهاً على قوائمها فانتك ووجس ، ونهراً من الداخل ، ولم يك ممكناً أن يحطو خطوة أبعد فيعترف بأنه لا يستطيع التحطس مما هو فيه بالحرب من القاهرة إلى لسان ، أو العرق في الخمر أو مطاردة النسوة . هناك طريق واحد لا يستطيع أن يلجج لأنه صعب ، ومبغض ، وهو - في النهاية - يصمه أمام العاصمة

٦ - ٣

لا يستطيع انكار في الشكل الرواى لدى صنع الله إبراهيم أن بعض نظره عن جهده في خلق لغة خاصة . ويمكن أن نشير إلى عدة نقاط ، يمكننا من خلالها إبراز تفرد هذه اللغة وجديتها أولاً . في القسمين الأول والثالث ، يلاحظ المرء أن اللغة جافة وحيادية ، بمعنى أن الكاتب يسعى لإفراغها من أى بعد يحالى

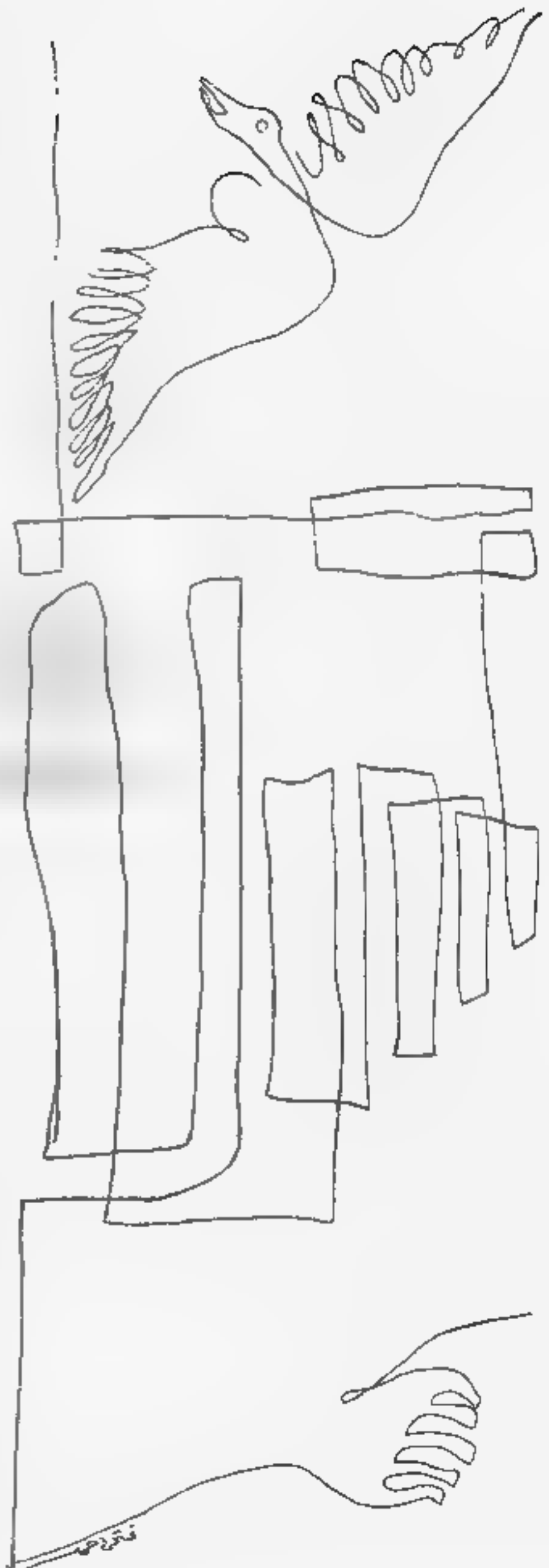
وقد حاول يحيى أن يجاور منحي في الخلق القوي وهو في مجاورته لهذا المنحي ، انتصر لمنحي آخر مغاير ، فجاءت لغته مجاورة للغة العرض والوقائي والنثري . بالغة قاموسها ، متحركة في اتجاه آخر . حيث تكون أفقاها يؤسس جديداً أكثر إنسانية ، وأكثر عطاء (للشجر المورق العاني ، وللريح المغية ، وللإنسان - على الأرض ذات الخير - في قوته وضعفه) .

وعالم الخفايا عام حتى أصبح يسكري ومخفي ونهرومين . ويعيش أناسه وكأنهم يعيشون عمراً - عث - مرض عيبيهم قسر . وبالرغم من ذلك فهم ينجون الحياة وينشئون ناهداً وهو من ناحية أخرى . يبدو للوهلة الأولى مهوشاً . تتعدد فيه رغبات ولا يحدث والتناثر . فيحل بسيرة العقل وكأنه غير محكوم بقانون بيد أن هذا النهوش الظاهري المنحني لا يعني تمككه بسبب المنحني التحقيري للكنية . لأن حلف نهوش العالم وحريته هذا إحكام في صدم بارد . ومن صرامته وبحكمته يؤكد الشعور بالثبات والتكس

إن هذا العالم يسمى في العاد الساعد وابواب فيه هم لقنون . لكنه ليس قدريا على الرغم من حضوره لقوة معارفة متعديه . به بالتحديد عدم حب فيه قوة قسر متعددة الأوجه . تختبئ عن القدر لتسريل بمعارفة عالم الناس الأرضي ، على نحو ما يرى في عالم المناصة اليونانية . ولذلك لن نجد في « الخفايا » .. « بطلاً تراجيدياً أكثر رفعة رساله من اناس البسطاء » كما يرى في « هفتاه » لويس عوض ، أو كائناً إلهياً متعالياً عن شرائطه ، محصلاً بتعبير الأشياء وبحلال قانون « الانفلات من أي قانون » كبطل أدونيس ، أو ثوريا معتزلاً واحياً باغترابه كبطل صنع الله إبراهيم ، أو عرب مهزوماً ناكساً إلى القرية التي تبيع له علماً أحمر وثيراً يعط فيه كبطل الطيب صالح ، إنما هو محض بروكاري رث متعطل . من أصول ريفية . يكر في دخنه مثل مدب ، يتوارى خلف طبقات كثيفة من الحقد والحب ولوهم والاحتبال بالكلمات . مقابل رجاسة شعر رحيصة في حجارة عذى اليوناني

٢ - ٤

السنة الأولى لعالم « الخفايا » هي قهر . بل يكاد أن يكون كل أفراده مرضى ، محتومهم مسار تسلل إلى العمق الداخلي . دافعهم إلى صرب من الصراع غير الصحي وفي هذا الإصرار يدرس كل فرد تقريباً قهراً من نوع ما على الآخر . محاولاً قسره على بيان ما لا يجب والإسكات الذي لا يعرف اسمه . مقسم على نفسه . وفي دخنه يدمر الحب والتكراهية . والعطف والقسوة معا . وفي مواجهة حر انصيف ورد الشتاء وعدم قدرته على امتلاء ثوب . وفي مواجهة الحرمان من المرأة ، والعيش في مكان قذر ضيق في « درب » بعض « بندرة » وبرر لأطفال وثقوة انتقامات والرجاء الذي يسرهون الكحل من العين - في مواجهة هذا كله . يبحث المحصور لإسكات عن ملاد فلا يجد إلا في الحجرة . التي يتطرب المحصور عليها ملاً . وهو كاسد الصداقة يمر اليوم فلا يأتيه صاحب بعل واحد . فكيف يكون الأمر لا يجد المحصور سوى طريق واحد هو « قهر الأحرار » به لكي يهرب عن طريق



الخمر - من القهر الذي يمارسه عليه المجمع ممثلاً في مؤسساته وأفراده .
الدركي وعالي وسكان السوق ، يضطر إلى ممارسة القهر ، بادئاً
بروحته ، بعد أن كان لها المكنت والصعفات والرهسات ، جرحاً من
شعرها . وكان طويلاً أسود . ظلمت الفكرة في رأسه كبرق في ليلة
مظلمة ، وأمسك بمفص الأحدى المثلوم وجز الشعر ، ثم عاد البيت
ليعه . ومن أجل الحصول على الخمر ، وهو جد مفلس ، ينصب
شباكاً حول أحد ربائنه من الموظفين عن طريق إثارة الشكوك في
صدره ، متوحيماً له بأن الناس يتحدثون عنه وعن روجته . ويعطيه
موعداً في حجرة عالي .

واخيرة شيء ، جد ضروري لبطل الحقائق ، في زمن السكر
يتجاوز الإسكافي حرفة من الشرطة والناس ، وتبرمه بروحته مبتورة
التيدين ، وعدم رضاه مما يجري حوله من تهديم للقيم ، ويضحى رجلاً
آخر متدلفاً ، يتحدث وينقد ، وكان الكلام الذي يسج في صدره في
وقت بصحو ، يجد منفذاً للتجسد في زمن الخمرة . على أن القهر ينخر
عظم الجميع ، حتى الدركي نفسه . إنه مجرد دركي ، تظن روجته أن
هذا أعظم نجاح يمكن أن تحققه امرأة ، أن تحصل على دركي عقيم .
يتحدث بين تظله عظمها . مع أن هذا البيت ليس أكثر من حرفة وصحة .
وأثاله هرير ودولاب مرابا ، وبضعة جزار ومصباح لمشجب / شباك
بشيش^١

٤ - ٣

سنت «الحقائق» إلى خلق نموذج صعلوك فقير مهروم / حوله / لم
يكن منها أن تهت خلف الحدث المشوق ، الثناس ، الذي يشد القارئ
العادي . إنها منذ البداية تعامر من أجل البطية التي تستوعب السكون
والثبات ، وتزأوج بين لغة الوجد الفنى وتوظيف تراث المؤثرات
الصكورية . ويمكننا أن نشير إلى أهم ما استخدمته فيما يلي

• الأسماء تكاد أن تكون منقبة في الرواية ، وهذه حجة غالبة على كثير
من الحكايات الشعبية ، حيث يشار إلى الشخص بمهته أو لقبه أو
كنيته . ول «الحقائق» الإسكافي والدركي ، ومبتورة التدين زوجة
الأول ، وسهرجي ، وحباط المظلة ، وموظف الديوان العام ، والمعلم
صاحب مفهى حش البلب . وتكاد الأسماء تنحصر في اسم واحد هو
«عالي» صاحب الخسارة . وأحسب أن الكاتب يعنى ذلك ، نظراً لما
يشع به الاسم اليوناني من دلالات .

• وهناك موضوع تدخل الفن في حياة الناس ، وقدرتهم على مساعدة
من يقع من البشر في مأرق . وقد كان الإسكافي المحصور عائداً إلى
بيته ، وحين أدرك أن الدركي قادم إليه تذكر أن للسلم لا يروح
الخبرة عموده ، وإنما يروح إليها بصحبة شيطان كبير أو صغير ، لكنه
على أية حال شيطان واسع الخيلة ، قادر على هزيمة خمسة من رجال
الدرك ، وهكذا استعان المحصور الذي لم يكن عرا بشيطانه فتحول إلى
حروف ، وبعد أن تحول المحصور إلى حروف ، أخذ الدركي إلى
بيته ، ظاناً منه أنه حروف حقيقى . وبعد أن نام ، وترك الحروف مع
روجته ، وعاد المحصور إلى - حياته الآدمية حين لفظ اسم الله
فاستعانه المرأة التي لم تتجيب من زوجها ، والتي كانت تحشى الضرة ،
وصاحته ، ثم أطلعت

• وجود الأمثلة الشعبية أو الخير الذي يقص في موقف وعظ أو عبرة
(حكى الدركي لصاحبه : يقولون إن الدركي رأى وهو في نحوته
رجلاً . فما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رآه إلا أن ود
فراراً هكذا لم يجد الدركي معراً من سحرى حنعه ، كان الرجل يبرع
أعضاء حسه عصواً عصوا ويرمى بها على قارعة الطريق . حتى
يكف الدركي عن ملاحظته . وفي النهاية لم يجد لرجل عرجاً غير أن
يستقيم على ساقيه ، ويتحول إلى شجرة / ص ٦٦ / ٦٧

• استخدام بعض نوايت القصص في الحكاية الشعبية ، كأن يقول
وهذا ما قاله للدركي المحصور : ثم يأتي بما قيل : أو (هكذا فكرت
حواء وديرت ونالت مبتعاها ، وفتحت باب البيت نصف فتحة ،
وتطلعت بحة وبسرة ، وفي الحين المناسب والوقت المصوب ، دهمت
بت بائنة الكرشة بالرجل إلى الخارج . ودست نفسها في حصن
بعلمها التام)

• ظهور المعتقدات الشعبية فيما يتصل بالحياة والموت ، وهو أمر طبيعي
في هذا العالم التحق الذي تدخل فيه الحرفات والأساطير في تكوين
أبنة وهي الناس (في القصة توظيف جيد لطرفة مؤداها أن تربية
كلب مع الإبن الذكر الذي يخشى موته ، نفيه الموت) . ص ٧٧ .

٤ - ٤

لغة القصص لدى يحيى هي أكثر إيجازاته فصلاً وأقربها إلى العالم
التحق الذي يريد خلقه . وهي باتيادها عن السرد التصيرى الذي يبعد
إلى رصف عالم من الحزبات المنكسة العرسية الصاجة بثرينها . ول
جوحها إلى اللغة المثلثة بالصلال والمعاني والإشعاعات ، تحاول أن تحق
عط الصعلوك للتعلل ، خفيف الدم ، وهو بعد هامس في بنية اهتمام
المصري ، ينحصر في نوع من البيوتانية الرثة ، حسب مصطلحات عم
الاجتماع ، أو «هوام العوام» كما يبر عبد الرحمن الكواكبي . ورد ك
«إسكافي المودة» يلتقي في كثير مع «داني» في نورتيلا فلات لشابيك
غابه يلتقي في الكثير أيضاً مع محمد من شطار الصعلوك العري ، أعنى عط
الفقر الذكي القادر على التأثير في الآخرين عن طريق قدرته على الكلام
المزوق الساحر . وكلاهما يرجع إلى أصول في التراث الإنساني بعامة ، عن
أننى لا أرغب في إقامة مقارنة بين إسكافي المودة ورفاقه ، وداني
وبابلو ويلون ويسوع مارييا في نورتيلا فلات ، لكنى أحاول أن أربط
بين هذا النمط ولغة التحليل المتعددة السطوح ، تلك اللغة التي تبدأ دائماً
مظلمة بصيات سحرى ، لكنها لا تستطيع أن تفرق فيه ، ولديك هي
لغة تفرق من لغة قصيدة النثر لدى أنسى الحاج . وهي تزأوج بين
المعوص لتواجه وصوح المدحوى الأيديولوجية التي تخرص الطبيعة
السائدة على سيادتها ، والوصوح الذي يقع أحياناً في مهوى الاندال في
مواجهة تعقد الواقع وتداخل علاقاته . لقد تعاون توحيد يحيى
للمأثورات الشعبية ، وتهدية للشكل الكلاسيكى الرواى العربى الذي
يستبدل بالتطور العلمى للأحداث والتشويق ، الفقرات القصيرة المكثفة
واللغة المثقفة بالحياة الداحية ، مع استعادته من نورتيلا فلات خلق
خبرة قصصية ثرية ، كانت اللغة أكثر صاغرهما مشاركة في بناء «عالم
الرواى» .

ومن خلال توظيف للمأثورات الشعبية ، ولانتمالات من تشكل

تفيدى المستقر على نحو مادي في الرواية البلاغية ، استطاع يحيى أن يقدم تجربة ثرية كان صاحبها الأساسى اقتناص الجوهرى الفاعل دون العرضى الطارئ المتغير ، ولذلك امتدح بالتطور الذى للأحداث وشعب الكتب التقليدية بالإثارة والتشويق ، المقرات القصيرة المكثفة واللغة المنقطة بالحياة الدخيلة

ولو تفحصت الصورة في سيرة العروبة لمحتفون ، نوجدناها تتم بانوصوح والمنطقية وثبات العلاقة . كما أن سائر الإسهامات وتولع بالأسرار . وتستبعد وضيقها أى نصيب هضرا وطيف . مكتسب قوته وقدرته البائية من سيرة العروبة الذى يصور عانا محمداً (هذا ما فيه إسكاف مودة نفسه حتى تستمع كدجاجة دحت سكرى مثله . و يسئل من قصة خلع كعلب . ومضى يركض كعجلة) إن لدينا ثلاث شبيهاً . التشبيه الأول يرمي إلى الألم البائع . والثالث إلى الانسلاخ بجهة والثالث إلى السرعة الباعية . وهي جميعها تشير إلى شخص واحد . لكن لمجسدها له لا يخلق تافهاً . لأن العلاقة حركية تعاقبية كما أنها من ناحية أخرى فصيح ما يمر في دحل إسكاف المودة ، الذى يبدو مسكناً متناً يثير الرثاء . لكنه في ذات الوقت قادر على أن يسئل : و لانسلاخ قريب الانعكاس التامى غير المبرأ من الانهزام وإد يسئل كعلب يتحول إلى صرب آخر من الحيوان الذى يمتار بالركض السريع : إنه الإسكاف . المتناقص ، المنقسم على نفسه على أن هذه الصور المتتابعة التى تبين التعديد الدقيق . ترتفع إلى مستوى من الوجد العروى . يتكبد تلمسه من هذه الصور المتتابعة (ومضى على شتاها صغر بأشكال كمر شت يصنع الفقا بالأفلام) . في هذه العلاقة اللعوية تشبيهاً لشبه واحد هو الشبه . في التشبيه الأول لا يعرف المشبه به تماماً . هل هو إنسان أم حيوان . لكننا نلمس الصورة شمة أسنان لا بد لها أن تمرق أو تنطش أما التشبيه الثانى فهو محدد للعادة : رجل يصنع الفقا ، إجماء إلى فئة المهارة لإنسان شعبي ، حيث يصنع في هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل . أما التشبيه الأول فهو إجماء - فحسب - إلى الصورة . وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى يحيى الطاهر عبد الله بمعارف الصيغة وخبرتها .

٤ - ٥

إذا كانت أعمال يحيى الطاهر عبد الله القصصية والقصيرة منب خاصة . تطرح عتاً عن صيغة محاوره - على كل مستويات الساتيه - للأشكال المستقرة . فهي تطرح - من ثم - تمام دارس علم اجتماع الأدب حالة نموذجية لدراسة العلاقة : مواقع الاجتماعى / الموقع الأدبى . مع وجود وسيط محدد هو الوعي الصامح للتجارب . وهما يرى فإن إنجاز يحيى الكبير كان لغوياً في أساسه ، ذلك الإنجاز الذى تحدد في محاولة خلق لغة متصاعدة مع البلاغة العربية المكتوبة ، هي لغة بلاغة الشعبية . ولهذا لم تعجب إذا علمنا أن يحيى ربما كان القصصات العربى الوحيد الذى كان يحط قصصه عن ظهر قلب ، ويلقيها في موقف بين القراءة التقليدية والتلاوة ، أو يلقيها وكأنه شاعر شعبي يقص عن بطن من أبطال السيرة العربية . وإذا كان المقام لا يسمح إلا بوضحة سطور عن عمل صمبر له هو الخفايا ، فرمما أسعد بدرسه على مستوى آخر ولى مكان آخر

٥ - ٦

في رواية « الزوى بركات » ، لحال العيطاني . شتى بوحدة من كثر المعامرات الروائية الجديدة تمير وكماير ، متى شكل حديد هو الرواية : التاريخ على حد تعبير محمود أمين العالم . وهي شكل حاد من تحتوى وأصلاً معقداً متشاكاً ، ولكن من خلال مويروث الجماعة العربية وبالتحديد من التاريخ العربى . ولتاريخ علم عربى نق ، شأ بسبب ظروف تاريخية وسياسية ودينية محددة ، وقد علمت - فيما يؤكد عبد الله العروى - كل المحاولات التى هدوت إلى العثور على مؤثرات فارسية ويونانية فيه . على عرب ، ما حدث مع عتوم آخرى كالعصفه وعيم الكلام

ووعى العيطاني بأهمية البحث عن وسائل حمايه جديدة . وعى عديم على في أول مجموعاته القصصية « أوراق شاب عاش عبد ألف علم » . على أن هذا الوعي كان آنذاك جسيماً مشوا بمصاصة الأدوات

تفيدى المستقر على نحو مادي في الرواية البلاغية ، استطاع يحيى أن يقدم تجربة ثرية كان صاحبها الأساسى اقتناص الجوهرى الفاعل دون العرضى الطارئ المتغير ، ولذلك امتدح بالتطور الذى للأحداث وشعب الكتب التقليدية بالإثارة والتشويق ، المقرات القصيرة المكثفة واللغة المنقطة بالحياة الدخيلة

ولو تفحصت الصورة في سيرة العروبة لمحتفون ، نوجدناها تتم بانوصوح والمنطقية وثبات العلاقة . كما أن سائر الإسهامات وتولع بالأسرار . وتستبعد وضيقها أى نصيب هضرا وطيف . مكتسب قوته وقدرته البائية من سيرة العروبة الذى يصور عانا محمداً (هذا ما فيه إسكاف مودة نفسه حتى تستمع كدجاجة دحت سكرى مثله . و يسئل من قصة خلع كعلب . ومضى يركض كعجلة) إن لدينا ثلاث شبيهاً . التشبيه الأول يرمي إلى الألم البائع . والثالث إلى الانسلاخ بجهة والثالث إلى السرعة الباعية . وهي جميعها تشير إلى شخص واحد . لكن لمجسدها له لا يخلق تافهاً . لأن العلاقة حركية تعاقبية كما أنها من ناحية أخرى فصيح ما يمر في دحل إسكاف المودة ، الذى يبدو مسكناً متناً يثير الرثاء . لكنه في ذات الوقت قادر على أن يسئل : و لانسلاخ قريب الانعكاس التامى غير المبرأ من الانهزام وإد يسئل كعلب يتحول إلى صرب آخر من الحيوان الذى يمتار بالركض السريع : إنه الإسكاف . المتناقص ، المنقسم على نفسه على أن هذه الصور المتتابعة التى تبين التعديد الدقيق . ترتفع إلى مستوى من الوجد العروى . يتكبد تلمسه من هذه الصور المتتابعة (ومضى على شتاها صغر بأشكال كمر شت يصنع الفقا بالأفلام) . في هذه العلاقة اللعوية تشبيهاً لشبه واحد هو الشبه . في التشبيه الأول لا يعرف المشبه به تماماً . هل هو إنسان أم حيوان . لكننا نلمس الصورة شمة أسنان لا بد لها أن تمرق أو تنطش أما التشبيه الثانى فهو محدد للعادة : رجل يصنع الفقا ، إجماء إلى فئة المهارة لإنسان شعبي ، حيث يصنع في هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل . أما التشبيه الأول فهو إجماء - فحسب - إلى الصورة . وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى يحيى الطاهر عبد الله بمعارف الصيغة وخبرتها .

إن هذا الوجد العروى . تمتد من الصورة إلى خصائص أسلوبية أخرى . كالتكرار . وهي خصائص أسلوبية مهمة في لغة القصص لدى يحيى . شحيفها أقصى إمكانات اللغة - الوجد ، ويدورها في صبح صبح عوم و تعديد هذ القوم بقول في المقطع السردى الأول (حين نى - وقد نيكه سير مطوبل - وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، عصم لداحر بوجهات من رجاج . والرجل السمرى القصير . وصاحته من نسيب سعي من فرو الذب - بأكلان عحلاً مشوا . وديكاً رومياً . وهووب عشيح وحونا مقياً . بعد أن شرباً من جيد الخمر تبع رجاجات . ومماهى تودرة الخلو على شكل شاحنة وبجيم شاحنة . صرح - هو الخاتم المعادى العارى - صرخته الأخيرة . وارتقى في حصص نه لأص ليسريج - عيه سلام الله)

نلاحظ في هذه الفقرة القصيرة عدداً من الخصائص اللعوية ليحيى الطاهر عبد الله . نذكر بعضها عية Sample ١١١

وعلم استواء السعة ، ولم يكن في إمكانه الاستعادة الكاملة من أقصى إمكانيات اكتشافه ، أي النص / التاريخ ، نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة ، وانظروا الصيغة من جهة أخرى . حيث لم يكن في استطاعته أن يقف موقفاً موضوعياً أمام ما حدث في عام ١٩٦٧ . بحيث يتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما ينبغي للروائي . ومما يكن من اختلاف في المنهج في الموقف . موقف «أوراق شاب ..» وموقف «الزيت» .. فإن الأخير الذي يقف وراء محاولات العيطاني في الموقفين واحد لم يتغير ، وهو - في رأي - رغبة العيطاني الشديدة في الإبلاغ . وهذا يعني أنه يكتب بنظر موقفاً - سلباً أو إيجاباً - من شيء يجري على أرض الوطن أو في العالم . وأن هذا الموقف لا بد له أن يتجسد في شكل ما هو الرواية . وبين الواقع الذي يتحرك في أطر محددة ، وعبر أسقف محددة ، والواقع الروائي الذي يتحرك عبر أطره وأنساقه وعناصره وعلاقاته ، كان معنى العيطاني بضرورة الإبلاغ دفاعاً عن طريقة في النظر والخلق والممارسة . ويؤكد ذلك ما نجده من التماثل بين ما هو جوهري في الواقع وما هو جوهري في أدبه . ولا يعني هذا التماثل أن العيطاني يعني أن يعكس - وكان أدبه مرآة ١١ - ما يجري أمامه . فلي هذه الحالة سوف ينزل أدبه إلى مستوى أدنى . لا يملك من الوسائل سوى قدرة ميكانيكية يمكن أن نبرها - في الدقة - قدرة الكاميرا ولكن يعني أنه ثمة علقاً روائياً يمتلك - عبر رحلة متعددة الخطوات - القدرة على اقتناص الجوهر في الواقع . استناداً للإضافة إلى هذا الواقع وخلفه مكتملاً

وقد نتج من هذا الوعي لدى العيطاني أن جاء نصه الروائي حاملاً بصورين أولهما لإيهام بأن القارئ إزاء «واقع مستقل مكتمل» . وثانيهما : الحرص على الخيوط التي تربطه - أي الواقع الروائي - بواقع اجتماعي عيني محدد .

٢ - ٥

تقدم «الزيت» بركات ، علماً روائياً ، انتهى فيه الأمان . فتمه دولة تقوم على دعامة أساسية هي جهاز «النص» الذي يعد «محفرة السطوة» وهذه الدولة جسم صلب لكه منزل . يحرق فيه الفساد . وتسوده الرشوة والمحسوبية والمقر للذبح والثراء الفاحش . وتتجاوز فيه بصرائب البهظة والمصولات المتكررة من قبل أفراد قلائل ، كما تتجاوز فيه بيوت خصاء و بدعارة وضمة السم الأبرياء الأضداد . وهو مثل عالم «بحمة أغسطس» عام منير . بعض المناقصات المعقدة والصراعات الصارية والزعيم المتصدم . لكنه عالم مدجج مهروم . يمكن أن يؤم به زكريا بن راضي كبير البصاصين المؤمنين في الصلاة

وبطل هذا العالم شخص قوي يمتلك مهابة أسطورية ، تفرجه من صورة الأب الإله الذي يستضئ أن يحرق حوله دائرة مناضبه حادثة ، تتيحها له قدرات خاصة . تبدأ من المستوى الشخصي . حيث لحسم القوى الصلب ، والعينان البراقان المؤثرتان . وتنتهي عما يبدى من ترفع على الدنيا وعلو فوق الأطماع والأحقاد والثرهات . إنها صورة الديكتاتور الذي يتدخل في كل شيء ، ويعلم كل شيء . حتى أدق أسرار المواطنين ، وما يجري في المخادع بين الرجل وامرأته . وقصة العطار وحاريته تعيد في هذا الصدد : قصة عطار كهل . لم ينروح . وظل عالم

المرأة بالنسبة إليه حليماً ، حتى استطاع بعد أن رُوح شقيقاته أن يتناع جارية حساء رومية ، شحب بها ، وكان بأنها مرات في «يوم الواحد» ، حتى أرسلت تسبيح بالزيت ، الذي هاجم البيت بعد استشارة المشايخ . وانتكح حرمة جسم الرجل ، ونجسه على إطلاق سراح الحاربه ، فأصيب العطار بلوثة . وهنا نعلم الناس ، أكد بعضهم صحة ما قام به الزيت . ورأى آخرون أنه تمحل في أحسن أمور الناس . وأن أحداً لا يأمن على بيته وعرضه بعد اليوم . فخاصه عند سرت إشاعة تؤكد عدم استعانة البيت بالزيت ، وأن الزيت قد استطاع معرفة ذلك بطرق عجيبه غير معروفة

٣ - ٥

بدأ ظهور الزيت بركات بعد سقوط سنده على ابن أبي سعود . وقد كان شخصاً كريهاً لدى العامة ، ورمزاً لحيروت السلطة القائمة وتقدم لنا الرواية لحظات الخوف والرقب وحشية مستقبل . ثم انتشر خبر غير معروف المصدر ، عن ترشيح «بركات بن موسى» لاحتساب . وما أشيع عن رفضه ، وما أشيع عن قبوله . وكثرت المصادر التي تعلق بالشائعات والأموال ، وكلها تصور الزيت في صورة غريبة . تعيد إلى أدهان المجهودين صورة العدل والخوف من الله ، وإعطاء كل ذي حق حقه . وكأن هذه الأقوال نابعة من مصدر واحد ، يحفظ للمساءلة برمتها . ويقدم الزيت رعباً .

ثم تبدأ الخيوط تتلاحق في سبيح حتى يكشف عن رجه آخر مهدف للرجل ، فهو رجل ذكي وقوي وواسع الخيبة . يتمتع دمه من أفكار تتجاوز عصره . فيحضر له زكريا بن راضي الذي كان يظن نفسه أقوى الجميع ، بعد أن غزاه الزيت في حجرة نومه عن طريق جارية تعمل لحسابه . ويحشاها الأمراء ، ويسلم له السلطان مفيد الأمور . وتنتهي الرواية - كما ينتهي تاريخ ابن ياس - والزيت يعمل محتسباً تحت إمرة المماليك العزاة .

والرواية - فيما نرى - أكبر من أن تكون رواية شخصية واحدة . هي رواية ملحمة تشترك فيها العلاقات وتضطرر الحيوانات والائنات وتتحدد فيها المصائر ومن الصعب أن يقدم ثمة على فردية مفدية فما في جزء من مدال لكي نكتب بوصف عالمها دون تحديد أو حص أسرارها المشتكة

٤ - ٥

كيف استطاع العيطاني أن يقدم هذه الرؤية متعمقه موحده الإبداع في رونه ذات شكلي نا يحي ٢ . العيطاني يقدم مجتمعه وبي رحا . بل شمساً ومشتبكاً في آن واحد . يرحر «سوحات بروث» الفضولة . ولخصات العوص في دوت شخصيات . مع حدث التسريع الذي يجعل الإيقاع مفرطاً ومنصباً . متحرك عبر مهية تمت سحر الملاحقه . ومما أرى في ثقافة العيطاني العربية وحسه حركه الراص . وتوضفه لبعض ما فهمه من تجيب محفوظ يؤمنه حد صرت من الرواية . أعني الرواية التي مهدت إلى عديم قطاع كامل من مجتمع بصورة مكثف تجعل منه الروائي لوحيد في حيزه الذي نسي بشكل و ماحر إلى مدرسه نجيب محفوظ الأدبي . وكبر به مدرسه حتى - بعض

وعلى هذا النحو الجديد ، يسير الروائي في تشكيل الرواية ، متحركاً بين أكثر من شخص . ومحدثاً إليها من خلال زوايا متعددة للسرد والرؤية والرصد . وقد نتج عن هذا الشكل تكثر زوايا الرؤية . واتساع عمدة الراوى ، وعذوبتها على النظر الشمولى الكلى . وعكس أن يقول إنساناً هنا يبرز الرواية الكلى العالم بكل شيء .
Omniscient^{١٢} ، على نحو يتيح للروائي أن يقدم لوحات طويلة ، يتقل فيها من الرصد الوقائى الصلب الذى يقرب من إسراع الطبعين على الدقة والتسجيل ، إلى العوض فى داخل كل شخص ، إلى التطبيق على الحدث دون الوقوع فى مبرق الوعد على البيرة . ولذلك نستطيع أن نرى ما يحدث فى آن واحد فى كل من فراش عاهرة فى بيت سعة بنت الحيرة ، وفراش زكريا بن راصى ، وأحداث المحاورين الأهربيين .

ويلجأ الراوى إلى تنمية الحدث وتطويره ودعمه إلى دروة التشابك عن طريق النداءات والتفاريق والبرسائل ، من خلال هذه الوسائل تعرف كل الأحداث الكبيرة . كخروج سلطان للحرب وهزيمة . وكماح طومان باى وقتله . وبداية نضال الشيخ الحدادى . وندهاء نبالى يصلح نموذجاً جيداً

مساء الثلاثاء صاحب ذى القعدة

نداء

يا أهالى مصر

برضى بالمعروف ونهى عن المنكر / نعيد ونسجد ونحمد / من أذل كل قيم متجبر / يا أهالى مصر / البشرى لكم / بأمر مولانا السلطان / بعد اطلاعه على أول بيان / رفعه الزينى بركات بن موسى / ناظر حسنة القاهرة والوجه القبلى / وشرح فيه حقيقة الأحوال / وما يمس العباد من الرعية الفظيرة / تلغى الضريبة على الملح / وتطلق يد التعامل فيه / من بعد أن كان حكرراً على القلة القليلة / يا أهالى مصر / بأمر مولانا السلطان / بعد أن أطلعه الزينى بركات على حقيقة الأحوال / مرفع احتكار الأمير طلق للحبار الشير / وسائر أنواع الخضر / وأن يبيعهم الفلاحون فى الأسواق بلا وسيط / حتى تحط الأغنان / ومن يهبط حارساً أو مملوكاً / من القرائنة أو الخليان / يتقاضى ضريبة على حمولة غبار أو خضار / عند أى باب من أبواب القاهرة / يشق بلا معاودة / ص ٨٦ .

وهو نداء يلقى إليها عبر جديد ويحدد بعداً من أبعاد شخصية الزينى . ثم تلوها ثلاثة نداءات تؤكد معناه . ثم حوال رسالة سرديّة من الزينى إلى زكريا بن راصى (عنوان رسالة . وصلت إلى دار زكريا بن راصى ، مع رسول خاص من رجال الزينى) .

«والذين والزيتون . وطور سنين ، وهذا البلد الأمين

إلى كبير بصاصى مصر . ونايب الحسبة الشريفة

الشهاب زكريا بن راصى له السلام .» (ص ٨٨) .

وهى تبرير بعداً آخر من الزينى ، الذى يتبدى فى الندهاءات عمداً للعدل صديقاً للعقراء وعدواً للأعياء والأمراء . لكنه فى الرسالة التى لا يعرف سوى عواها ، يكتب إلى زكريا شيئاً ما . ما لبث أن يعرفه بعد قليل ، حين يدبغ للتأدى نداء يتصمخ حبر استمرار زكريا فى وظائفه .

مختلفاً عن أستاذة ، قادراً على إعلان قضاياه الخاصة ، هذه القصص التى يمكن أن نسميها على سبيل المثال - فى جنوحه نحو الموروث على مستوى الإيجاب ، وفى لغة لا ترقى إلى لغة محفوظ على مستوى السلب

استمداد العيظاني من توظيف الشكل التاريخى من عدة طرق ، أمره ما يتم به القصص التاريخى من امتياز رؤية الطاهرة أو « الواقعة » من خلال عدة عبور بحتاً عن الحقيقة الموضوعية لكن القول بأن الرواى وظف التاريخ لصلته بصحى مضافاً إن لم نحدد الأمر بدقة أكثر فنقول : إنه لجأ إلى التاريخ المملوكى الذى يتم بتأثيره عن التدوين التاريخى لـ العصور التى مضت ، حيث كان علم التاريخ غصاً يعتمد على المعنة أو الشهادة ، ويركز على سيرة الفرد ، مثلاً نجد لدى ابن هشام

وسبق أن استمداد العيظاني من التاريخ تقف عند ابن عباس ، وذلك تقربه من الواقع المعيش ، ولا يتعداه عن عملية التدوين التاريخى الحديثة مكتملة الأدوات المرجعية والمهجية

والرواية تبدأ بمختلف من مشاهدات رحالة يتدفق « إيطالى » ، وتسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر رجب ٩٢٢ هـ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وعليها ما أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ ، هجرى وميلادياً ، يعمد إلى إقناعنا بأننا فى رحاب التاريخ ، أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر . فإذا قرأنا تأكد لنا أن الفصل يحاول أن يرصد عدة مشاهدات ثم يعبرها من خلال عدة عبور من عين الرحالة ، ثم عبور الشخصيات التى تتحدث وتتحرك وتعمل . لكننا نمر مرة أخرى إلى مستوى التحليل الرواى حين نقرأ لغة تختلف عن لغة لرحالة حتى ولو كان أديباً ، وإنما هى لغة مصرى خالص المصرية . ونحن نقول الفصل (بفرحة ماتمت) ويردف « كما يقول عامة مصر » لأننا فى مستوى محاولة إقناعنا بأننا إراء رجل غريب ، لكن الفصل يبنى هذه العبارة : « لم نسمع ديكاً واحداً يصيح » فيفجر فى أذهاننا ما نخزئه الذاكرة من ربط الشعب المصرى بين المعجز الجسى وعجزه بذلك عن الصباح ، وبين المعجز الجسى وقندان القدرة على المعالجة . ويتوحد ، الفصل ما يسبه لكاتب « السرداقى الأول » ، ما جرى لمل بن أبى الحود وبداية ظهور الزينى بركات . ويبدأ هذا السرداقى بصواد جابى هو « أول النهار » ونحن هنا مع عين ترصد كل ما يجرى ، فيبدأ مقطع سردى يشبه الكادر السينمائى : يصف أول النهار ، حيث جماعة نهاليت خارجة من بيت الأمير قانق باى الرماح أمير الخيل السلطانية . نتجه إلى باب اللوق . وبعد هذا المقطع يبدأ حديث من ابن أبى الحود ، وحرمة ، وعاداته . يشئ بالقص عليه . ثم يأتى مقطع سردى قصير ، من فيه فى « الشارع المصرى » ، حيث يدبغ أحد المتادين خبر القصص عن بر أبى الحود ثم عنوان جانبى هو « سعيد للجهنم » . حيث يلاحق الكاتب سعيداً - البطل المهروم - وهو فى الأزهر حيث يدرس . ويستطه من طريق مولوح طويل . ثم يبدأ عنوان فى منتصف الصفحة « مرسوم شريف » . وهو قرار السلطان الذى يرمز إليه بقلة الحيل . حيث مقر السلطنة ، يعرف أن الزينى قد تولى رسمياً منصب الحسبة . ثم يأتى عنوان جانبى هو « زكريا بن راصى » ، تتحرك فيه مع كبير بصاصى السلطة

عجباً آدمي المواقف. وبثلو هذا كله تقرير من عمرو بن صدوي إلى مقدم
بصاوى القاهرة، يتيح للروائي التعليق على كل شيء، وتفسير
ما يعمض علينا

0-7

هكذا حصل إلى نهاية هذا المقال ، الذي كان محص مدخل إلى معصية مهمة . هي درس علاقة الشكل / البيئة الاجتماعية ، مطلقاً من فرصة محددة هي أن الفنان وهو بإزاء شرائط اجتماعية محددة ، يبحث عن أدوات تشكيل رؤيته . وقد كنت واعياً أن المسح الاجتماعي حين يسعى لتأسيس علاقة كهذه . لا يطمح إلى صياغة قانون محدد صيق يفقد الظاهرة النفسية استقلالها السبق عن البيئة الاجتماعية بمستوييه الطبق والإنتاجي ، وإنما ينطلق من أن العلاقة المقصودة هي علاقة تفاعل حسب خلقي . مع وجود وسيط محدد هو وعي الكاتب .

وحين يكتب الروائي وعينه على سياق اجتماعي وتاريخي محدد ، فإن عمله يكف عن أن يكون محض «شيء» ، وإعما هو خلق إنساني هادف ، وجزء من تناقض المعنى مع التجرد غير تناقض جدلي مطلق ، أو عبر لحظة محددة من التداخل والراكب وتصارع العناصر والملاقات^(١١) . حقا إن النص الأدبي بخلق حين يستوى كياناً أنطولوجياً يمكن أن يشير الإشكاليات ، وهو بهذا المعنى يكف عن التنامي البيوي ، ولا يمكنه أن يلحق بحركة الواقع المتغيرة المارة ، إلا أن الوعي بحركة الواقع وصورته هو - في الوقت نفسه - دعوة إلى الكشف وتعرض على إعادة خلق هذا الواقع عبر وسيط مشترك بين الخالق والراعية^(١٢) .

وقد ترتب على الشكل الجديد « النصبة / التاريخ » عدد من مستويات اللغة ، يمكن في النهاية ردها إلى نوع واحد من القول . فلهذه لغة مشاهدات الرحالة ؛ وهي لغة تقترب من لغة الكتابة الأدبية . وتتراوح بين لغة الحواضر والتأملات ؛ ولغة السرد الروائي والملاحظات . كوسيلة تتيح للكاتب أن يعبر الأرملة . فإذا كان يصدد حدث ما فإنه يستدعي ما رآه الرحالة في بلد وبلاد أخرى متشابهة مع ما يجرى أو عتمة عنه ، ويتيح ذلك للكاتب فرصة التعليق على الحدث ولطوره . وهي عن العكس من لغة النداء التي يكتبها الكاتب بطريقة شعر التعميلة ، والتي تأتي موجزة ومكثمة ، تفضي بحبر أو أمر أو نهى إلى الناس . أما لغة التقارير فهي تتراوح بين الوصف الدقيق والتعليق على الحدث . وإبراره بلغة عارية من الإيهام . وقد يصل جفاف اللغة إلى حد استخدام التحديد والتقسيم ؛ فنجد الأرقام أو الفقرات المبنية بأولاً ... وثانياً . وإذا كان الغبطاني يجهل لغة لبتكار الشكل الذي يمكنه من طرح رؤيته فإن لغة تفصير عن مثل هذا الجهد ، مقدمة لخصوصيتها

• **طراحي**

- Lucien Goldmann Towards a Sociology of the Novel, Tavistock publications, p. 26.

- (٥) لمزيد من المعلومات راجع
 عامر منصور، دراسات النقدية: أصول النقد الأدبي
 ادبي، الجزء الثاني من «الثبات والمتحول» دار المودة بيروت ١٩٧٩
- (٦) راجع
 James Jaff - Gramscly Fontana, Collins, p. 88.
- (٧) الامداد اثباتا بجيد لأزمة التطور الخاص، في المجلد ١ من «شكر مصطفى حسن» ص ٥٥
 لمؤتمر أزمة النص، الخاضع، في دمشق بالكتاب عام ١٩٧٤
- (٨) عبد الله المروى «الحرب والصراع الثقافي»، دار الحقيقة بيروت ١٩٧٣، ص ٩٤.
- (٩) راجع عبد الحسي طه جـ، «الروائي والأرض» مجلة المصرية العامة للكتاب ص ١٨٩
- (١٠) راجع محمد الطومري، «المونولوج» ط ١، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦١
- تبعه الثالثة
- (١١) راجع توفيق عبد الحسي، «في الأدب والرواية»
- (١٢) راجع غريب نعمة، «Simplic» في «قضايا النقد الأدبي» ص ١٠٥
- ووجوب طرح مجموعة أحداث الشرق الأوسط كايكوب، مكتوب ص ١٣
- (١٣) راجع
 Northrop Frye Anatomy of Criticism, pp. 318-325
- (١٤) راجع أنور عبد الله، «النقد الأدبي الحديث» ص ١٠٥، «النقد الأدبي الحديث» ص ١٠٥
- نقد النقدية الحديثة، راجع «قراءات في النقدية الحديثة» ط ١، دار التحرير للنشر
 العلمي، دار الطبعة بيروت ١٩٧٢
- (١٥) لمزيد من المعلومات راجع

- Pierre Macherey: *A Theory of Literary Production*. Routledge and Kegan Paul, London.
- David Chabon: *Fiction and Ceremonies*. Edward Arnold, London 1979.

- دعوتی ہونے سے پہلے تاج الدین احمد مرین شہید پرچہ سیکرٹری لایہ
کتاب الفاروق ۱۹۸۹

- (١) راجع النقد الفني - دراسة فلسفية وجماليّة تأليف جبريم معلوت - ترجمة فؤاد زكريا - ص ٣٣٢ - مكتبة جامعة علي حسني القاهرة ١٩٧٤ الطبعة الأولى

- (٢٦) ذكرني محبوب محمود - كمال - وهو من أكثر غاداتنا إلحاحاً على الدعوة إلى اختيار القر كائناً لا يوسى ، بمعنى أنه بناء على - منقطع الأسباب عن العلاقات والشروط التي لمصلحة ، وهو على ما نعلم لا يوسى - ولا ينسب ، ولا يوسى ، ولا يشك إلا على تكويت الصرف ، إن كالشجرة ، « أنها لا تفسد شيئاً .. كلاً ولا هي جاءت لحمل الأنباء ، لكنها شجرة صمغية وكلها مع الشعراء ، الطبعة الثانية من ١٦٦٥ - دار المشرق ، لكنه على مستوى القنول القضي بحاسب صلاح عبد الصبور حياً طاعاً - مؤكداً أن القاهر لم يكن صادقاً حين رسم صورة الناس في بلاده حافوا في عنوان القائل ، « ما هكذا الناس في بلادى » من ١٥٤ مع الشعراء ، أو يرى لطيفة في غير الخروج على نوران الخليل - بل في خروج تلك الأورام ثم في خروج القامة (ثم لها هو أهم من هذا وذلك) وأما مضمون الشعر) أو ربط بين بروز أعمال فنية معينة وحدث اجتماعي سياسي دول ضخم كاتلا (أكانت مصادفة أن تزدهم كل هذه الأثر الأهمية في خمسة أعوام مطلب تخريب الطليعة الأولى وهي كلها آثار تنبئ في صعوبة المعاد وعسر المآل ، وفي بعد الغور والباسع الآخر ، وفي الانظرافية التي تانب أن تعبر في رحمة الناس) من ٢١ / السابق

- (٣) زينة ويلك - اوسل واريز في كتابها - نظرية الادب - ترجمة يحيى الدين صبحي
ومراجعة حلم الخطيب - دمشق ١٩٧٢ عن ١١٩
وعلى مفهوم الادب كنيسة ولنج
• علم لسان الادب - صبرى حاتم - قصور - العدد الثاني

- Henry Levin: *Literature as an Institution: Sociology of and Drama*.
Editors
Elizabeth and Tom Burns. Penguin Education.

- (١) ربيع - ميسير بوجه الثقافة - الطاهر لبيب - معهد الدراسات العربية - طلبة الدراسات
خاصة - القاهرة ١٩٧٤



الفن العبري المعاصر

يمثل كتاب السبيلات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان^(١)) تياراً جديداً في تطور الأدب العبري المعاصر له خصائصه المنفردة. وسنحاول في هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب ما يسميه رومان ياكسون بـ «العنصر المهيمن» La dominante^(٢). وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم هي لدى الشكليات الروس، فالعنصر المهيمن طبقاً لتعريف ياكسون هو العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية. فالعنصر المهيمن هو الذي يفسر تماسك البنية الفنية ويلاحمها.

ونبدأ بأن نطرح أولاً بعضاً من مطلقاً لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها. فلنلاحظ في تطور الأدب العبري المعاصر أنه يسجل تحولاً في العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعي التقليدي الحديث، الذي يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بواسطة محاكاة البيئات القصصية metafictional^(٣).

ونعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب عامة في بداية السبيلات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتماقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء السبيلات هو المفارقة، فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيت هذه الأعمال، ومما لاشك فيه أن هناك بعض قصص تاريخية تولد لغة المفارقة، فهذه اللغة وليدة موقف معي وعقلي وثقافي معين وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول تقليدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هي طريقة للخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة. فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوح الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها تحولات مغايرة له. وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما

يراقب عبير هذا العدد من «فصول» الذكرى الثانية لولادة عبد الحبيب الأحرار. وبدلاً من أن نقف ذكراً بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداث القصص المصنوعة لأحداث الإحصاء بالفراغ الذي تركه في حياته الفكرية والفنية وإن كانت هذه الصفحة ليست مجال الكتابة عن عبد الحبيب الأحرار فإن هذه المقالة تحية لذكراه وقد ولدت هذه المقالة كبحث قدم إلى مؤتمر MESA في مونت ليك سيني بالولايات المتحدة في نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه في إحدى ندوات اللغات التي سبقت وفاته بوقت قصير، ثم قدمت إلى مجموعة من البحوث التي قرأت من تلاميذه على إصدارها في كتاب كان الأمن أن يصدر في ذكره الأري. واليوم نحن ذكرى وفاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد. ولاشك أن عرائق حيث هذا الحاضر، قرأت أن أضع هذه المقالة ذاتها إلى هذه «فصول» الذي يوافق الذكرى الثانية من لا تحرق كلمة تحية لهذا الأساطير الخليل الذي أقر في أجيال وصلت عليه. وسنظم هذه المقالة إلى الكتاب المذكور الذي نلرب أن يرى النور

س. في

سيزافاسم

ويتضح مما تقدم أن المفارقة تقوم على العنصر والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها. إنها «شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلامبين لا ينفى أحدهما الآخر»^(٦) وقد تقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا يتج عن إلغاء قوة المعنى الظاهر. وقد يعنى هذا أيضا أن المفارقة لا تتميز بالعنصر فحسب الذي يكتنف القول. بل بالإحساس الغريب كذلك الذي يولده اشتغالها على عناصر متعارضة وتمكن الطبيعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من العنصر. ومن ثم فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا

وتحقق المفارقة المعطية - كما عرفها - في المستويات المختلفة من النص القصصي وفقا لعدد من الاستراتيجيات أرسى أن يتضح من خلال تحليلنا لبعض أعمال ثلاثة من أدباء السبقيات، وهم: جمال البساط، وحي الطاهر عبد الله، ووصح الله إبراهيم.

المعارضة في الرواية التاريخية: الزينى بركات لجمال البساط (١٩٧٠)

سبق بادئ ذي بدء بالمعارضة التي تنتمي إلى مجال «التضمين» *trans-textuality* كما أسماه جيرار جينيت^(٧). وقد عرف جينيت «التضمين» بأنه يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معينا بكوكبة من النصوص الأخرى. وتتميز هذه العلاقات بسياقات متعددة متعارضة، وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف، حيث إنها تعد من أنماط التضمين، وهدفها الرئيسي هو محاكاة نص آخر. وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد «أدبية» الأدب، فالغرض الأساسي يأتي من تحطيم «الأيام بالواقع»^(٨) فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحفظا في نص آخر، فالشئ المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية، بل هو شئ لغوي مصنوع من قبل ونتاج للناس. ويؤدي بنا ذلك إلى أن المعارضة تبعد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعي، وتأتي بوصفها رد فعل لتوهم إمكانية محاكاة الواقع أو إمكانية تحقيق هذه المحاكاة. فالأدب يحاكي الأدب، بمعنى أن اللغة تحاكي لغة ولا تحاكي أشياء قائمة خارجها.

وإذا رجعنا إلى رواية جمال البساط «الزينى بركات» فإن النص موضوع المعارضة هو حوليات المؤرخ المصري المشهور ابن إياس «بدائع الزهور في وقائع الدهور». ومن ثم يسوق الكاتب في روايته نصين - نصه الخاص ونص ابن إياس - في توازٍ يكشف التشابه الذي يجمع بين المعطيات الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية لحقتين تاريخيتين مختلفتين هما: مصر تحت الحكم المملوكي في زمن وقوع لفتح بطنائى، ومصر في زمن حلول الخريجة في سنة ١٩٦٧.

ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنه يقع موازنة صلبة من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي، جمال البساط يحاكي قول ابن إياس التاريخي، أي إنه لا يلجأ إلى استخدام «محتوى» تاريخي بصوره في لغة عصره، بل ينتقل نصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة

تتمثل كل وسائل الإقناع، وتستهلك الخدج. ويحقق العدد الموضوعي؛ عندئذ تظل المفارقة هي الطريق الوحيد الممتوح أمام الاحتيار. والمفارقة لغة عقلية من أرق أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، تستخدم لقتل العاصفة الممرطة وللفصاء على المظهر الزائف. ونفصح التصحيح الفكري. ومن جانب آخر تمثل المفارقة موهبا من التراث الحضارى حين تنحى إلى إعادة تقييم التراث النصي الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيكه وتفسيره وتخريبه. وقد يقول في النهاية إن المفارقة هي استراتيجية لإحباط والامبالاة وحيث الأمل. ولكنها - في وقت مبكر - تطوى على جانب إيجابي، فقد نصر إليها على أنها سلاح هجومى فعال. وهذا السلاح هو الصبحك. لكنه ليس الصبحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الصبحك الذي يتولد عن التوتر الحاد. والصبحك الذي لابد أن يصجر. وسوف نحاول في هذا البحث فحص الأساليب والاستراتيجيات التي يطورها كتاب السبقيات في أعمالهم القصصية، لكي نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجليدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال.

إن مصطلح «المفارقة» يعطى مجموعة كبيرة من الظواهر^(٩)، ويسمى بالتمديد «شديد». خير أننا سوف نلتزم في هذا البحث بما اتفق النقد على تسميته بالمفارقة اللفظية «Verbal Irony» مادينا في هذا المجال تتعامل مع أعمال أدبية أداتها اللغة.

والمفارقة المعطية - في أبسط تعريف لها - هي شكل من أشكال القول، يساق به معنى ما، في حين يقصد به معنى آخر. غالبا ما يكون مغاها للمعنى السطحي الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة المعطية أعقد كثيرا من هذا التعريف، حيث إنها تتحقق في مجموعة من مستويات، ويجمع فيها أكثر من عنصر، فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى *Illocutionary*^(١٠) هو مقصد القائل. وهذا العنصر قد يتراوح في درجات صممه وقوته بين المكدوان القبيح والتدليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوي *locutionary* أو بلاغى هو صلية عكس الدلالة. ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة *antiphrasis*.

وبنأ نفقد المفارقة نتيجة لعملية سكبها *encoding* وحلها *decoding* ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الأول حرفى ظاهر وجلى، والثاني متعلق بالمغزى، موحى به، خفى. ويمكن أن يقول هنا: إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضا على علامة *marker* توجه انتباه القاطع نحو التعبير السليم للقول، وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم سمة المفارقة. فالمفارقة تفرص على القاطع تفسيرها السليم. إنها تقوم بتبليغ *Communication* رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة *meta-Communication* وعندئذ توارى الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة. ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة *marker*، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية، يشارك فيها للتكلم والقاطع

وقد عايش العبطاني ابن إلياس معايشة لصفة بحيث إنه تخصص شخصيته - إذا صح القول - وقد تطرح مجموعة من الأمثلة حول الأسباب الكائنة وراء مثل هذا الاختيار ، وللمبرد الذي يدع الكاتب إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية ؟ إن الهدف الذي يبدو جليا من هذا التقابل بين الماضي والحاضر ووضوحها في وصح توازن هو إبراز وجوه الشبه والاختلاف بينها . واللجوء إلى الشكل هنا ليس من باب المشككية الصرف ، بل هو من باب الفوضى في البنيات اللغوية نفسها ، التي تعد أعقق ما يمكن أن يعبر عن العصر ، حيث إن اللغة نفسها تعمل في طياتها إيديولوجية العصر ، أو أن العلاقة بينها - كما يقول باختصار - لا تكون أبدا بريئة ، بل هي دائما مشبعة بالإيديولوجية^(١٠) . ولذلك فإن التوازي بين نصين يتميان إلى حقتين تاريخيتين مختلفتين يضع هاتين الحقتين في علاقة توتر حاد ، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما . ونحن نؤكد أن هذا التكتيف الرمزي في «الزيبى بركات» من أحصى وأعقق ما يميز هذه الرواية ، فالرمز هنا يتشعب في عدد لا يحصى من الانطلاقات الدلالية

وقد يتأني لنا أن نشير إلى الخاصية التي تميز هذا النوع من المعارضة ، التي تختلف اختلافا جديريا عن التعريف الشائع للمعارضة لدى تقدمه لموسوعات الأدبية ، وهو : «المحاكاة المبالغ فيها للأعمال الفنية» . إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن نسميه «الكاريكاتير» ، وهو يؤدي - في المناد - مهمة ذات وجهين : للإصلاح والسخرية . وقد أكدت التعريفات الشائعة لمصطلح المعارضة الجذب المحرل والمؤثرات المكافئة الناتجة عن التضيد المبالغ فيه . فغير أن المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا ، وأكثر رقيا^(١١) ، ذلك أن هدف الكاتب الحديث لا يكمن في التحقير والسخرية والتعطيل ، بل يتمثل فيها توجه إليه من التعقيد والغموض . إنه يستهدف خلق نص جديد ، يتج من انصحام النصين واستزاجهما في تركيب متكامل Bitextual Symbiosis^(١٢) . وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسعى إلى الغنى الدلالي ، وإلى التعدد في مستوى توليد الدلالة ، فإن هذه الاستراتيجية تؤدي بلا شك إلى هذا المعنى .

والآن ، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل النصي لرواية الزيبى بركات الوسائل النوعية والفصصية التي يتحقق من خلالها التكامل بين النصين ؟

إننا نجد في نص الزيبى بركات محورين أساسيين : محور التشابهات ومحور الاختلافات . ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر المفارقة والمناقضة paradox . إن النص نص منحرك حركة جدلية تشبه حركة المد والجزر ، متارة تتجه الحركة نحو ابن إلياس ، وتارة تقترب من نص العبطاني . وتتراوح الحركة بين الاستشهاد بالحرف من كتاب البديع وبين أكثر أساليب المولود السردى حداثة .

ويتمركز محور التشابهات حول البنيات النوعية الصغرى ، فيحاول الكاتب أن يلتزم بأمانة بركة ابن إلياس النوعية . وهو يفعل هذا من خلال تصميم فقرت كاملة من البديع ، أهمها ما يتصل بسفر العورى إلى سوريا وهزمته في موقعة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريد الشيخ أبي

السعود بضرب الزيبى بركات وجبه في بيت الشيخ .

ثم يعتمد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال تركيبات جاهزة ينسجها في نصه مثل :

وكان يوما مشهوداً .

عليل ومثقال .

طمت وعمت .

ونصن الكاتب نصه بعض الحمل من نصوص أخرى ، مثل الآيات القرآنية ، أو بعض التركيب المسكوكة ، المأخوذة من المصادر الكلاسيكية على نحو يعطى النص مدافا كلاسيكيا

ومن جانب آخر يستلهم الكاتب في معارسته لنص ابن إلياس أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر Pastiche وهو يستل إلى ذلك مسلكين : المسلك الأول فيتمثل في النداءات (وكانت المناداة هي الطريقة التي يبلغ بها السلاطين والأمراء القوادين والتوجيهات والأوامر إلى الرعية) . وهذه النداءات نجى في نص ابن إلياس مقتضبة ، في صيغة المبني للمجهول ، أو مستندة إلى اسم الأمير الذي أرسل المنادى إلى الأسواق والطرفات .

وليه نادوا في القاهرة بأن لا عهد ولا جارية ولا امرأة ولا صبي أمرد يخرجون إلى الأسواق حتى يسافر العسكر ، وذلك خوفا عليهم من التركان^(١٣)

وقد تحول العبطاني هذه النداءات المفتضة إلى نداءات مباشرة تبدأ بالمنادى وتوجه إلى أهال مصر وأهالي القاهرة ، ثم تتبع المنادى صارة هي أقرب إلى شعار الحزب الزيبى بركات ، وتأتي في صيغة الحصر :

«نأمر بالمعروف ونهى عن المنكر»

ومن جانب آخر تحتوي النداءات بعض العبارات القريبة من التراكيب المحامرة ، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى

انكشف السور

فصمرو وعوا

فاعلموا وعوا

وسوف تبقى جنته ثلاثة أيام

عبرة لمن اعتبر

ودعوا لمن جاء ومن هجر

وتتخلل النداءات الرواية ، وتعرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول مثلا تتخلل النداءات نص ابن إلياس . والنداءات هي خطاب الحاكم الذي يفرض إرادته على الرعية وليس لهم أى اختيار في رفضها أو قبولها ، فتأنيهم في شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون حيار والحوار هنا ملهى إلقاء كليا ، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور .

أما عن المسلك الثاني الذي يسلكه الكاتب في التفتيد الساخر فإنه يتجه إلى الفقهاء ، ويتمثل في الفتاوى والخطب الدينية . وتولد المفارقة

في هذه النصوص من استخدام أسلوب بيل في تقديم صحيح واهية حول مواضع هامشية . من ذلك ما دار من المناقشات والمناظرات ، وصدرت فيه الفتاوى ، حول تحريم استعمال القوائيس :

ويا أهل مصر لم يحدث تطبيق القوائيس من قبل . لقد أمرنا رسولنا الكريم بعض النظر عن حركات الخلق . القوائيس تكشف عوراتنا . خلق الله ليلاً ونهاراً ، ليلاً مظلماً ونهاراً مضياً . خلق الليل ستاراً وليلاً ، فهل نريح الستار ؟ هل نكشف الغطاء الذي أممنا الله به ؟ هذا كفر لا تقبله . (١٢)

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذي يسدل لتغطية الأمور الجسيمة ، وحجب حقائق الواقع عن الرعية ، فهذه الممارسات اللغوية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية في أمور الرعية ، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين في عصر يسوده القمع والقهر السياسي .

ويشيع الكاتب - بالإضافة إلى الاستنهاد المباشر والتقليد الساخر - استراتيجية أخرى تمثل في رأينا السمة الأساسية لنص الزينى بركات ضد استغراق الغيطاني نسفاً للبيئة النحوية التي تطلب على نص ابن عباس ، واستنكحه من معاشته لنص بدائع الزهور نهجاً مجرداً التزم به كره روايته ، محققاً بذلك إيقاعاً لغوياً خاصاً .

تظهر الخروجات التاريخية في شكل سلسلة تحليلية ، تبسط على خط النص اللغوي حركة الزمن في تناغم . وتتمثل هذه الحركة كغوية في متتالية من الحمل المعطوفة بحروف المعطف . وإذا أمعنا النظر في نص ابن عباس الفصح لنا أن الروابط التي تطلب عليه هي حروف المعطف مثل «و» و «ف» و «ثم» ، وفي بعض الأحيان «لما» . ونلاحظ أيضاً قلة التعليق ، سواء من خلال استخدام جمل المصلة أو أدوات الربط التي تهدد علاقات منطقية بين الجمل مثل «لأن» (سببية) أو «ومع ذلك» (ثنائية السببية) أو غير ذلك من الأدوات التي قد تعبر عن الاستنتاج مثل «لذلك» أو الاختيار مثل «إما .. أو .. الخ» . ويكثر في نص ابن عباس استخدام المبني للمجهول ، مثل «أشيع أن ..» . ويمكن أن نستجيع من استخدام هذه البيئات النحوية - وظيفيات بيئات أخرى - محاولة المؤرخ - الراوي أن ينمى عن نصه ، أي أن يترك الأحداث تروى عنها بنفسها - إذا صححت هذه العبارة - دون أن يشجع ذاته في تقديمها . وقد فسر هذا الأسلوب في الرواية على أنه أسلوب «موضوعي» . وقد سمى أيضاً «الرواية من الخارج» ، حيث تقدم الأحداث خارج الذات المدركة - كما تقع - دون تدخل الراوي بتعليق أو وصف أو تفسير أو استنتاج ، فالراوي لا يعبر عن آرائه ، ولا يقدم تقويماً للحدث .

ويلتزم الغيطاني هذا الأسلوب في نصه ، فيسوق جملاً أساسية خالية من التصيق ، تتابع في حركة مريضة متدققة . حتى إن الكاتب يسقط في بعض الأحيان حرف المعطف نفسه ، الذي يربط هذه الجمل بعضها ببعض . وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التي وصفت بها كتابات المؤرخين للعرب في سردهم للأحداث ، وخلق حولة محايد لا تتنحصر دائرة الراوي

وإذا كان الغيطاني ينجح سق ابن عباس في بيئات النص الصغرى - أي البيئات اللغوية - فإنه يخالفه في مستوى البيئات الكبرى - أي البيئات القصصية . ويقسم نص ابن عباس إلى أقسام زمنية ، فالوحدة الكبرى هي السنة مقسمة إلى شهور ، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . والحدث هو الوحدة الزمنية الصغرى في هذا النص . ومن اللافت للنظر في هذا النص أن كل الأحداث تتساوى في الأهمية ، فلا يتردد حدث دون حدث مساحة نصية كبيرة ، لسواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تحديد الأسعار في الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فيها تتساوى في المساحة النصية .

أما في رواية الزينى بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هي السنوات ، فالرواية تغطي المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ . غير أن التسلسل الزمني الصارم الذي يتبعه ابن عباس لا يجد مابقابله في الرواية ، فالرواية تسير طبقاً لتسلسل زمني معكوس فبدأ في ٩٢٢ ثم يعود إلى سنة ٩١٢ ، فيتأرجح النص بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولطائف البسيتين وظيفتان مختلفتان ، فالأولى منها لا تهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمني في موضوعه ، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضي والحاضر . فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضي فإننا نكون قد أممنا صمتنا إلى أن الماضي قد يفسر هذا الحاضر ، أو أن الماضي يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما في هذا الحاضر الذي يمثل مشكلاً مطروحاً في بداية النص . فالمشكل المطروح في بداية الزينى بركات هو موقف تاريخي خاص ، يتمثل في وصف القاهرة الذي يقع في سنة ٩٢٢

وأرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين ، مطروحاً لفرق ظهره ، ينظر قلماً خطياً ... (١٣)

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ هـ ، ويقدم ملاحظات تسلسل الأحداث ، ويتطوى هذا التسلسل المعكوس على فرصة أن الماضي يفسر الحاضر ، أو أن الماضي قد يؤدي إلى الحاضر .

ومن هنا يطرح نص رواية الزينى بركات قضية علاقة لدصي بالحاضر والمستقبل في البيئات الزمنية الكبرى التي يتألف منها النص . غير أن النص يطرح على مستوى البيئات الصغرى قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع . فالتاريخ ليس شيئاً مجرداً ، ولكنه تاريخ الإنسان ، فلا تاريخ بدون بشر . ولذلك فالغيطاني يخالف ابن عباس في تقسيم النص في الوحدات البسيطة (الشهور) ، والصغرى (الأيام) ، ويدخل نفسياً مختلفاً ، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الخمس الرئيسية : سعيد الجيهي المجاور ، والشيع أبي السعود العالم ، وذكريا بن راضي رئيس ديوان النصارى . ومسكني جيتوني برحاله البدق . ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية يدخل الكاتب بصفاً جديداً على النص ، في جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعي مجرد ، ولكنه دائماً مربوط بذات إنسانية تعيشه . ثم إن التاريخ ليس شيئاً مطلقاً ، ولكنه مجموع للملاحظات المكانية والزمانية التي تقع لمجموعة من البشر ، ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية «الموتولوجيا الداخلي السردية» ، أي أن المادة القصصية تقدم إلى

استمرار الزيف بركات في شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التي استمرت بعد هزيمة عسكرية مكررة . فهل هو استعارة عن جبال عبد الناصر الذي استمر في الحكم بعد الانسحاب العسكري في ١٩٦٧ ؟ وإذا كان الزيف بركات في نص ابن إلياس لا يتعدى كونه وصوليا فقد اكتسب في نص جبال المبطاني أبعادا تتجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا ، فهو يمثل المكر والدعاء الذي تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وخطوة مقاومتهم وثقتهم . وقد نجح الزيف في الرواية أن يخلق في النفوس الشعور بأنها مراقبة دوما ، حتى طوى عليها هذا الشعور طمعا مطلقا ، وإذا بنا نجد المجهول نفسه يستسلم في نهاية الرواية ويصرخ : « إسمهم المندوق وحطوا قلاعي » .

وبالإضافة إلى أن للمعارضة قد وظفت توظيفا نصيباً في البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاغتراب لتأكيد استلاب الشخصيات ، ذلك الاستلاب الذي يكتنف جميع صفحات الرواية .

الحكاية الشعبية المعكوسة في حكايات للأمير يحيى الطاهر عبد الله . ١٩٧٧ .

ونريد الآن أن نتناول بالتحليل مجموعة يحكي الطاهر عبد الله «حكايات للأمير» . وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتفرداً ، وكما لجأ جبال المبطاني إلى المعارضة كذلك صنع يحيى الطاهر عبد الله . ولكن النص للمعارض عند يحيى الطاهر لا يمثل في نص معين ، ولكنه يعارض نمطا مجردا مستخلصا من الحكاية الشعبية بعامة ، ويستقى كثيرا من معانيه من ألف ليلة وليلة .^(١٨) وسنحاول في تحدينا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية ، وكيف يحول يحيى الطاهر هذه البنية إلى بنية معكوسة .

إن مجموعة يحكي الطاهر «حكايات للأمير» تتبع سبق حكايات - الإطار في بنيتها العامة ، والإطار في هذه المجموعة هو الروي والأمير ، أو الأمير وفاته (مضحكة !) . ويحاول النص - أو لراوى - أن يساعد الأمير في العثور على اليوم ، فالأمير يعاني من الأرق ، ويشد الرحلة والطمانية . ومن هنا نقدم الحكايات - مثلها مثل الحكاية الخرافية - على أنها مثل «حدوث» قبل النوم . فإذا ما قارنا بين وظيفة النص في ألف ليلة وليلة ووظيفة النص في «حكايات للأمير» وجدنا أن وظيفة النص معكوسة ، ففي حين يحكي شهرزاد حكايات للملك ليظل مستيقظا حتى الفجر ، يقوم النص في «حكايات للأمير» بوظيفة التهويد ، وفي حين يمكن النظر إلى وظيفة النص في الليالي بوصفها الخلاص من الموت ، يقوم النص في الحكايات بوظيفة الهروب من الحياة . وتظهر المفارقة من تعارض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة النص .

ويضم الإطار أربع عشرة حكاية ذات عناوين مختلفة ، بعضها يحاكي عناوين حكايات تقليدية معروفة ، مثل «حكاية الفلاح» أو «حكاية أم دبله طاهرة الموت» أو «حكاية الصبي الذي رأى هذه النعب» فقام بجانب جدار المسجد القديم . وبعضها مستعار من حكايات مشهورة ، مثل «حكاية للأمير» بعنوان «من يعلق الحرس ؟» .

الفارق من خلال مصفاة وعي الشخصيات ، لأن خلال رايو عالم بكل شيء ، بهدف إلى تقديم واقع خارجي ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية وهكذا يتحول نص ابن إلياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات ،^(١٩) أو نص بوليموني . ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية - سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى - من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة ، وبحيث لا يطغى منظور على منظور آخر . وقد يعرض الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها ، أو أن يقدم المكان من خلال وعي أدق به من قبل في نفس الوقت . ولكن تكيف جبال المبطاني تكيف صارم ، له دلالة معينة ، تتضح من معالجة مستويات النص ، فقد ألقى الحوار كلية ، فلا لقاء بين الشخصيات وحدها لوجه ، وألقى أيضا المشاهد التي يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتضن بكل شخصية حياة وعيا ، لا يستطيع أن تفرج منه . وقد خلق هذا التكيف جوا كابوسيا من ناحية ، وأكد من ناحية أخرى انفلاق كل شخصية في عالم وهمي^(٢٠) من صنع خيال ، لا تمت بصلة إلى العالم الخارجي ، حيث تعيش الشخصيات الأخرى . وأكد أيضا عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجي . فلا وجود لهذا العالم ولا وجود لما فيه من مخلوقات وحقائق ، وبنى التكيف الذي يستعمله المبطاني إمكانية أن يحطل الإنسان على المعرفة . ومن هنا تألى دلالة البنية نصها : الصراع بين المظهر والجوهر ، بين العائب والمحاصر . ويتمثل هذا الصراع في الشخصية الرئيسية للرواية ، ويصنف على الرواية بُعد المفارقة .

وتحمل الرواية اسم «الزيف بركات» عنوانا لها ، ولكن الزيف لا يظهر في الرواية إلا من خلال وعي الشخصيات المختلفة ، فهو العائب / المحاصر في نفس الوقت . ويولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذي ذكرناه في بداية المقالة ، من أن المفارقة تقوم على جمع العناصر المتعارضة في آن واحد . ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التي توجد في كل مكان وفي لا مكان في نفس الوقت . وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى القمع وإلى عزل الفرد ، وإلى فرض الإيديولوجية السائدة عليه من الخارج . ويحقق الكاتب هذا الهدف نصبا عن طريق عزل كل شخصية في عالم مستقل ، لا تمتد من خلالها إلى العوالم الأخرى . ومن جانب آخر تحمل السلطة البوليسية على ملء الصرخ النصي للشخصيات المختلفة . ومن الخيل التي يستعملها المبطاني ، أنه ملأ الفراغات النصية للشخصيات برؤى شخصية الزيف بركات الذي كان يمثل قوة العدالة بشعبه وظيفته احتسب والمحتسب هو القانون ، وهو طرف القانون . ولكن لا أحد يعرف حقيقته . ومن هنا تغلغل الشخصيات في حيرة حول حقيقة هذه الشخصية العائبة / المحاصرة والوهم يمتد إلى تشعب السلطة من خلال ديون النصاري هل هو حصة واقعة أم وهم من خلق الزيف ، مثله مثل الرسائل المكتوبة باليد السري^(٢١) ؟

وبما لاشك فيه أن جبال المبطاني قد نجح في خلق ومرروا من خلال هذه المعارضة النصية - متشعب الدلالات . فقد ينظر إلى

وبعضها عبارات هي قلب لعبارات مسكوكة ، مثل «حكاية يرأس ودليل» ، وهي قلب لعبارة «بلا رأس ولا ذيل» .

وتعتبر الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولريك في مقالاته «القوانين الملحمية للحكاية الشعبية»^(١) ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيما يلي : التكرار الثلاثي ، وتقديم الشخصية من خلال الفعل ، وإزدواج الفعل ، ووحدة المقيدة . وأهمية الموقف الافتتاحي والختامي . وأجزاء «حكايات للأمير» على هذه الخصائص بمحورها طابعها الشعبي العام . ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (مثلها مثل حكاية زكريا للفر «الفر في اليوم العاشر» التي تظل على مستوى عالٍ من التجريد) ، إذا أنها تربط ارتباطاً مباشراً بالواقع المعيش في خارج النص نفسه وإذا بالنص يتضمن عناصر من الواقع الاجتماعي (البوتيكات ، والسجائر الكنت ، وغيرها من العناصر التي تشير إلى ألوان من الصراع الاجتماعي والأزمات الاقتصادية) . وما لا شك فيه أن مجاوزة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية ، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر ، وتخلق في النص معارفة تؤكد التصادم بين التوجعين .

وإذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات ونسق الشخصيات لانتصحت لنا الطريقة الخاصة التي يعكس بها مجي الطاهر عبد الله البنية والنسق للتقليديين . فالنسق العام للحكاية الشعبية كما عرفها ثلاثة من أهم علماء المولكلور ، وهم بروب وفيلس وبانفيل ،^(٢) يمثل حركة من السالب إلى الموجب ، وهي حركة من

الاختلال ← التوازن
أو من

انقص ← تصفية النقص .

غير أن القدر الفرنسي كلود بريمون^(٣) رأى في هذه البنية تبسيطاً وتجريداً شديداً لا يتسع لاحتواء بعض الحكايات ، فطوره إلى نسق أكثر تعقيداً من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها . فقدم مصفوفة matrix مكونة من ثلاث متتاليات Sequences يمكن تنسيقها طبقاً لعدد من القواعد والتأليف . والمتتاليات الثلاث هي

- (١) تدهور ← ارتقاء
- (٢) فصيلة ← جزاء
- (٣) رديلة ← عقاب

ويمكن تعالٍ أن يكون أن يكون بسيطاً . أي مكوناً من متتالية واحدة أو معدداً ، أي مكوناً من أكثر من متتالية . ويبدو هذا النسق الأخير بلا شك أكثر مرونة من الأنساق التي قدمها علماء مولكلور السابقون . وقد تمكن بريمون من أن يحدد من خلال هذا نسق صيغة عدد أكبر من الحكايات التي لم تدخل في النسق السابق ذي السبع الواحد ، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذي يمكن أن يطلق عليه اسم الحكاية الشعبية للعكوسة anti Folk-tale ، أي الحكاية التي تتحرك من الموجب إلى السالب ، ويتم ذلك من خلال

تركيب متتاليتين إثنين من المتتاليات الثلاث . ويفترض بريمون النسق التالي .

تدهور ← ارتقاء
رديلة ← عقاب

ويتحقق هذا النسق في حكاية «الصيد وروجه» ، وهي الحكاية الشعبية المعروفة ، عندما يعثر الصياد على السمكة السحرية التي تلي كل رغبته ، ولكن الطمع يشتري في نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تبقى لها قصراً في السماء ، وعند ذلك تتلاشى كل الكورز التي كانت السمكة قد منحها للصيد وروجه . فالحركة في هذه الحكاية هي أقرب إلى الحلقة المفرغة ، حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور ، يتحول إلى ارتقاء ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رديلة نتيجة لطمع الزوجة ، فتعاقب على رديلتها ، وتعود إلى حالتها الأولى . وهنا يكون النسق على النحو التالي :

تدهور ← ارتقاء
رديلة ← عقاب ← تدهور (مكرر)

ويصبح لنا من تحليل «حكايات للأمير» أنها تتبع هذا النسق أعنى نسق الحكاية المعكوسة ، فبدأ من التدهور ، ثم تتحول نحو الارتقاء ، ولكن يصبح أن هذا الارتقاء يحل في طياته رديلة يستحق صاحبها العقاب ، فيقع العقاب في صورة عردة إلى حالة التدهور الأول ولكن في صورة مصاعفة . فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصبح الطرف الأخير من الفقر مضاعفاً إليه عاهة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن :

تدهور ← ارتقاء
رديلة ← عقاب ← تدهور مضاعف

ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء ؟ لقد رأينا في حكاية الصيد وروجه أن السمكة السحرية هي التي تمنح الزوجين الارتقاء أما في «حكايات للأمير» فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية ، وإنما نشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض ، ومن طبيعة الأفعال وردود الأفعال التي تحركها . إن الرواة الأساسية لبنة الحكاية هي التوتر الذي يحجم عن التفاعل بين الفاعل والمفعول . فالثنائية التي تضع الفاعل في مواجهة المفعول هي التي تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام . وتنتمي جميع الشخصيات المحرورة إلى عطف «المفعول» ، فهم يعاونون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والأمية ، ويشعرون بهذا النقص ، ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالحر والاحتياط يضعهم ، وهذا هو الوضع الافتتاحي الذي تبدأ به الحكاية . ولا بد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص . كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بعمل شارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من عطف «المفعول» إلى عطف «الفاعل» ، لكن شخصيات «حكايات للأمير» لا تنقوى على الإيجابية ، فظل دائماً في وضع «المفعول» ، وعند ذلك تقوم شخصية أخرى بتدوير الدائرة ، أما الشخصية الأولى فظل في دور المفعولة . وعند ذلك يتحقق الارتقاء للشخصية في عشر من الحكايات ، من خلال فعل شخصية أخرى ،

بالأخلاق والأخلاق ، فالحكم الأخلاقي هنا يقع من العاصفة ، ويتعارض عالم الحكاية مع عالم الواقع الذي لا يمحى بأي شكل من الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التي تحدد العدل والحق النيل . وقد تخلت الشخصيات عن هذه القيم ، وحادت الطبقة التي تنتمي إليها ، وحاولت التسلل إلى طبقة أخرى من خلال إدلال نفسها وتخفيفها . إن موقف الكاتب من هذه الشخصيات يحالف موقف الواقعية النقدية التي تبرىء وتبرر ، فالكاتب في الحكايات يعاقب شخصياته التي تنهر القرصة ، لا شخصياته التي تتيح الفرصة ، فالدعوى أكثر مسئولية من الفاعل . إننا لاندمي بأي شكل من الأشكال أنه يبرئ الفاعل ، ولكنه يخلق إحساساً بالمسئولية والكرامة والقيم الخفية ، فالفاعل لا يكون فاعلاً إلا إذا وجد معولاً يقع عليه نصيبه . وإذن فالفاعل هم الأشرار الذين يجب معاقبتهم ، هم الذين يخلقون طبقة أولياء نعمتهم بتقبل هذه النعمة . إنهم يشاركون في صنع المجتمع القاسي الظالم وليسوا مجرد صحاباء .

وقد نتخلص من الحكايات موقفاً ثورياً متصفاً هو ضرورة رفض المساومة والمخبر . فبالرغم من أن المجتمع يسوده الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، فإن قيمة الفرد تأتي من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه . فقبول المشاركة في السبب بشروط المجتمع هو جرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه . وتنادي هذه الحكايات بضرورة الرخص والانقسام عن مجتمع الظلم والفساد .

الصدى المفارقة في رواية صبح الله إبراهيم واللجنة (١٩٨١)

تتميز أعمال صبح الله إبراهيم في جملتها بروح خاص من المفارقة ، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة . ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايته «الأربعين للذين تظهر فيها بعض بدور الاستراتيجية التي تنلمسها في رواية «اللجنة» وهذا لا يعني أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقتين ولكن يعني أن ثمة استمرارية في المعالجة النصية للمفارقة لدى صبح الله إبراهيم . ونود أن نبداً بالموقف العام للكاتب ، فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بينه وبين المادة القصصية التي يقدمها ، فهناك نوع من الانفصال العاطفي بينه وبين المادة القصصية تجعله يقدمها بأسلوب تقريرى شفاف خال من الجانب الانفعالي . فاللجنة التي استحدثها صبح الله إبراهيم في رواية «تلك الرائحة» ورواية «حجّة أغسطس» هي لغة قريبة من لغة «درجة الصفر» معرّاة من جميع الأشكال البلاغية ، والاستخدامات المخارية . وتؤكد المفارقة في مثل هذه المواقف من التمرص القائم بين المادة القصصية عنها والطريقة التي تقدم بها هذه المادة . وقد حرمت هذه المفارقة بالمفارقة اللاشخصية impersonal irony أو القول الغادى البيرة understatement ويعتمد صبح الله إبراهيم هذا النوع من البيرة دون غيره من الكتاب ، فقد استحدث هذه الكتابة في رواية «تلك الرائحة» . ثم وظفها توظيفا موحداً في رواية «حجّة أغسطس» ، ويمكننا أن نستشعر أيضاً في رواية «اللجنة» . هذا بالنسبة لنسيج الكتابة نفسه ، أي بالنسبة لمستوى اللغة - من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصعفات وأعمال القلوب وغيرها من الأسس الشعرية التي تحقق الشعاعية في اللغة

فجد دور الفاعل يلعب كروت إيطالي - في حكاية «من الزرقعة المداكنة حكاية» ، وجيش الاحتلال البريطاني ثم صباط الجيش الوطني في «حكاية عبد الحليم أفندي» ، وسيد القصر في حكاية «نقص لكل الطيور» ، والمقاوم في «حكاية الصبيدي» ، والزوج المعجور المعنى في «حكاية الرصبة» . ونروجة البنية في «ترويسة للأمير» . وتفتح النص شخصيات لا تمت إلى الحكاية الشعبية بصلة ، ولكنها مترعة من سياق القرى والاجتماعي ، حيث يعرفون على أنهم «أولياء النعمة» . ويساعد أولياء النعمة الشخصيات الرئيسية في الحصول على مرادهم ، وتحقيق ما لهم ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى سقوط ذريع ! فالارتقاء هو الرذيلة بعينها ، التي توجب عقاب الشخصيات ، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى نصبة رائقة لحالة من التدهور ومن النقص ، لا تتجلى سوى ثمر مرة . ويعبر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة ، منها العبور والمبدعة من «من الزرقعة المداكنة حكاية» اختار الكونت الإيطالي ستة رجال من الأسافل : البناء ، والحداد ، والحوذي ، وفلاح الأرض ، وصانع الأثاث ، والنقاش ، وألبسهم حُلل سوداء وأحذية لثمة ، وعلمهم كيف يتمخطون في مناديل وكيف يعبون الورق ، وسرعان ما أصبحوا يرمون بالطبائفة ، ويلعبون الورق بحفة الطواة ، ويحسون الفمز واللمز ، ويشربون من جدد الحمر البز والشر والحر فلا تسد لهم أدمغة ، ويأكلون من اللحم المشوى والمقل التلال والخبال والسهول والوديان فلا يصيبهم ملل أو وجع (٢٢)

ويرى من النص السابق كيف توظف المفارقة هنا لتحويل الارتقاء أو «نصبة النقص» إلى رذيلة ، فالشع يتحول إلى نخسة ، والشراب إلى السكر ، والمهارة إلى احتيال وادعاء . وعندما يترك الكونت الإيطالي رجال القرية لمصيرهم المحتوم وينصرف إلى غير رجعة فإنهم يعودون إلى حالتهم الأولى ، وينظفهم التراب

ويلجأ الكاتب إلى وسيلة أخرى لتقديم السقوط وزيف الارتقاء وهي خلق نوع من السرد لثمة المستويات ، حيث يمزج الواقع والواقع ، أو الحقيقة والوهم . هذا إما يتم من خلال إيراد بعض الأحلام في مستوى السرد الرئيسي ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة (٢٣) . في حكاية «هكذا تكلم الفران» يتحقق الارتقاء في ثلاثة أحلام متتالية ، يسبقها الكاتب في مستوى السرد فلا يفصل الواقع عن اللاواقع وتظهر المفارقة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها . فاحتوى هذه الأحلام التي تمثل تدرجاً لتطلعات الفران ومثله الأعلى ؟ في الحلم الأول تصبح زوجة الفران طاهية في القصر ، وفي الحلم الثاني يرى الفران هرماً صاعياً ومجلس أمامه ، يجمع التفرود من السواح ، أما في الحلم الثالث فيكشف الفران أنه يعاقل فتاة يتضح أنها ابنة . وقد نسر هذه الأحلام على أنها استعارات للدعارة والطفلية وارتكاب المحارم ويعاود الارتقاء هنا السقوط في أقصى وأقبح صوره

إن الشيء الذي يلفت للنظر في هذه الحكايات هو أن الشخصيات المخرجة تعاقب لانتهازيتها ، قد حطموا «القواعد الخلقية القطرية» التي تعد العمود الأساسي للحكاية الشعبية كما عرفها أندريه بوليس (٢٤) فالرسالة الخلقية في الحكاية الشعبية تنبع من إحساس فطري

ولجأ صنع الله إبراهيم في «مجمعة أغسطس» إلى نوع آخر من المفارقة - بالإضافة إلى شعافية الأسلوب - يمكن وصفها بأنها ادخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائي من خلال تصميم نصوص من خارج النص الروائي. فعندما يضمن صنع الله إبراهيم في رواية «مجمعة أغسطس» النصوص الخاصة برميس الثاني فإنه يهدف إلى رفض ما تمثله هذه النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد. وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لما بأنها عكس لدلالة القول حيث إن الهدف من تضمين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص، ولكنه في الواقع هو رفض للمعنى الأصلي لهذه النصوص، فالمفارقة تكن في موقف المقاتل من قوله. ولكي تفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للمتلقي أن يسلك مسلكين: المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالي، والمسلك الثاني هو فهم موقف المقاتل من هذا القول وهو في عمومته موقف رفض وإدانة. وقد تكون نسبة هذا النوع من المفارقة «بالصدي المفاوق»^(١٧) نسبة توضح اليكازيم الذي تتبعه في توصيل ما تريد توصيله. وقد استعار صنع الله إبراهيم أصداؤه في «مجمعة أغسطس» من عدد كبير من النصوص يذكرها في تذييل الخلف لروايته، منها الخطبوعات والشرائح المختلفة الصادرة عن «هيئة السد العالي» وشركة المقاولين العرب، ووزارة الثقافة، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما رجع أيضا إلى مصادر التاريخ الفرعوني. وتنسب كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة، التي يجادل الكاتب بعضها في روايته وماهيتها. وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر في بعض أجراء «مجمعة أغسطس» فإنها تمثل عماد البنية الكلية لرواية «اللجنة».

وقد ظهر الفصل الأول من رواية «اللجنة» في مجلة الفكر المعاصر في مايو ١٩٧٩ في شكل قصة قصيرة، ولكن يبدو أن هذا النص تشعب واتسع وتفرع وتراكم، حتى أصبح رواية من ستة فصول نشرت في سنة ١٩٨١. وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول يمثل في ثلاثة فصول، ويمكن عنوانه بـ «البحث عن المعرفة»، أما القسم الثاني الذي يشتمل على الفصول الثلاثة الباقية فيمكن عنوانه بـ «عواقب الحصول على المعرفة». وتنسب هذه الرواية إلى مجموعة الروايات المعروفة بـ *Bildungsroman* وهي روايات التكوين أو التعليم، حيث يبدأ البطل الصعود في سلم حياته، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال محادثات مختلفة ومعارفات عدة، حتى يصل إلى مرحلة التضجج والاختيار، فإذا أن يخرج من هذا البحث الطويل متصرا مكلفا بالعار، وإذا أن يخرج منه متحنا بالجراح ومحطأ. وتنسب «اللجنة» هذه البنية إلى الجزء الأول ينطلق البطل في البحث عن المعرفة، ثم يوضع في وسط الرواية على التحديد في موقف الاختيار، ويدفع إلى اختيار العنف والثورة، ولكنه في النهاية لا يقوى على تحمل هذا الاختيار، فيقوم بتدمير نفسه.

وإذا قمنا بالنظر في الجزء الأول من الرواية وجدنا أن البحث عن المعرفة يأخذ شكلا خاصا، فيتبع نسق اللغز. ولهذا الاختيار دلالة في غاية الأهمية، حيث إن اللغز بنية تحمل في طياتها توترا حادا. فالتوصل

إلى المعرفة لا يتم في انطلاق وحرية، بل يتم تحت سيطرة طرف يطرح السؤال، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة.^(١٨) ويتج عن الموقف للمرق الذي تتطوى عليه بنية اللغز مجموعة من التعقيدات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجهين من جانب، وبطبيعة المعرفة المطلوب التوصل إليها من جانب آخر، ثم بوظيفة الموقف الكلي. ولنجاول أن نبين هذه الأبعاد الثلاثة في الرواية نفسها. منذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها الرواية يمثل الراوي بين يدي اللجنة في موقف الممتحن الذي توجه إليه الأسئلة. ويتضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقة غير متكافئة فاللجنة تحتل مكانة مطلوبة، يشعر الراوي بقسوتها وبوطأتها، إذا أنها تتحل بكل صفات النولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل ما يتعلق بالراوي، بالإضافة إلى القدرة على إدلاله وتحقيره. فالراوي يقف أمامها موقف المهان المقهور. أما من طبيعة المعرفة المطلوب إظهارها فليست معرفة موضوعية بريئة - إذا صح القول - ولكنها معرفة مقوّبة مسبقا في إطار إيديولوجية اللجنة. بمعنى أن الراوي كان عليه أن يستشف ما تريد اللجنة أن يجيب به، وأن يتوصل إلى قراءة أفكارها في لحظة ودكاء. وعندما وضع صنع الله إبراهيم الراوي في هذا الموقف فإنه طرح مشكلتين: أولاها مشكلة التوصل إلى المعرفة، الذي لا يمكن أن يتم في فراغ، لأنها دائما تخضع لسلطة توجهها وتحجبها، فالسلطة هي مالكة المعرفة، والفرد دائما في موقف امتحان. والمشكلة الثانية هي تجريم للمعرفة، بمعنى أن المعرفة لا يمكن أن تقدم في براءة، ولكن الفرد يشكل هذه المعرفة ليرضى السلطة. ويتج عن ذلك توليد سيطرة الإيديولوجية السائدة. ويأتي هنا استخدام الصدي المفاوق في الرواية، فجميع الإجابات التي يقدمها الراوي إجابات مأخوذة من مقولات سابقة، تشكل النص الإيديولوجي للسلطة، وكلها مستمد من الصحف والمجلات، وجميع الحجج التي يقدمها الراوي دفاعا وجهة نظره إن هي إلا تفسيرات مأخوذة من مقولات فعلية أو خيالية من الخطاب الإيديولوجي السائد، تقدم في صيغة تسودها الخدية المطفقة، وينجح صنع الله إبراهيم في وزن البيرة الخدية التي يقدم بها هذه الحجج، فتأتي المفارقة من المسكين اللذير أشربا إلى من قبل. أن القارئ يشعر هذه المقولات على أنها مأخوذة من خطاب سابق (مثلا ادعاءات مناحيم بييجن حول بناء الأهرام، أو الفتقطعات المأخوذة من الصحف، مثل «الموند ديلوماتيك» وغيرها)، ثم يتعرف أن تضمين هذه المقولات هو بمثابة شجيا وإدانها.

وتتعاقم المواجهة بين الراوي واللجنة بتكليمه حل لغز متشعب الأبعاد، هو دراسة موسعة عن «ألمع شخصية عربية معاصرة». ولكنكم المائل من المعلومات التي يجمعها الراوي حول «الدكتور» هي بمثابة أصداؤه مفارقة، تتحلل الخطاب الإيديولوجي للسلطة الحكمة، وكل ما تنطوي عليه من مقومات ومن أبعاد. والمعلومات التي يجمعها الراوي هي الجهاز للمرق السلطوي كما يتقوّل في الصحف والمجلات، فهي المصدر الأساسي الذي يلجأ إليه الراوي. ولكن الهدف الأساسي من التوصل إلى الإجابة الصحيحة هو هو ازدياد الانتماء إلى عالم اللجنة - لا يتحقق - فكلما ازداد الراوي معرفة ازداد وعيا، وكلما ازداد ثقة بنفسه

يعاني منها المجتمع ومن ثم فقد أخذ الأدب على عاتقه أن يصنع هذا الزيف ، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة . غير أنه فعل هذا بالتعبير المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب التمرؤ (ويتضح هذا بجلاء في رواية صنع الله إبراهيم) لا أدب المعرفة ، وأصبح مرتعاً رتاعاً لصيقاً بالحظة الآتية ، وتحولت الروايات إلى نوع من روايات التعانيج (هل لنا أن نجد في «الدكتور» لغزاً محله بفتح «المهندس» مثلاً) . ولاشك أن ذلك للوقوف مايقعد الأدب بعده الخيالي

وقد تحقق على أنه من وظيفة الأدب التليغ ولكنه لابد أن يجاوز هذا المستوى ليحقق قيمته بوصفه فناً يجاوز اللحظة المكابية والزمانية

إرداد بعداً عن عالم اللجة . وينتهي الأمر بالزاوي إلى قتل عصور من أعضاء اللجة ولكنه لا يقوى على الاستمرار في بحثه للمرق ، وينتهي به الأمر إلى إنزال العقاب بنفسه ، وهو «أكل نفسه» .

من هذا التحليل نرى أن رواية اللجة تطرح في المقام الأول مشكلة «المعرفة» في المجتمع العربي المعاصر . ويريد أن نغم هذه المقالة مجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسي . جلا شك أن تريف المعرفة وحججها ، وموضع مطور الإيديولوجية السائدة . على المجتمع من خلال ما يمكن أن يسميه القمع الممرق ، من المشكلات الجوهرية التي

• هوامش

- (١٤) حسن درج
- (١٥) ويبدو من دراسات الأهل محببة إلى سيطرة «حادية الزاوي» العالم بكل شيء أصبحت حرة عشية في عصر الحديث . ولد درس اللغة الروسية M. Bakhtin ظاهرة البوليفونية في أعمال فيستوفسكي دراسة ونقد . راجع
- M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. by R. W. Rabel, Arden, 1973.
- (١٦) قدمت لذلك : د. رمزي طحور شيلاً مختاراً تصور انهم في بيئة «رواية» الزبي بركات ١ . وعمل نقاد في هذه الدراسة الفنية . رمزي طحور والتاريخ الزبي بركات لجاني لخطوط . هيرول . طبع الثالث / الرابع . أغسطس ١٩٨٦
- (١٧) وصلت هذه التوقف بالحدود الدرامية Dramatic Irony ويمكن تعريف هذا النوع من المفارقة على أنه توقف الذي يتولد من سلوك إنسان ما سلوكاً معيناً وهو جاعل تماماً بكل الملاحظات لغرب وسطية . خاصة عندما يكون هذا السلوك خلافاً كل تعاليم الملاحظات تماماً . مفارقة الدرامية تمثل في الصراع بين الوهم الذي يعيش فيه الإنسان ووسطية الأمور الذي يشهدها . راجع
- D. C. Muscke, *The Compass of Irony*, p. 127.
- (١٨) إن مفارقة الذات الكلاسيكية في الفن الحديث هي وسيلة من وسائل كسر تقليده ورفض وظائف التناهد . ولذلك نجد في هذه المفارقة نوعاً من التحرر من وظائف هذا النوع دون إنكار ما له من قيمة . ولقد هذا النوع في مفارقة جويس فومبوس ، أو مفارقة بيكسكو للوحة لسكروز المشهورة «الوجهات» ، أو في تأليف بروكوباف لسمرية المروعة بالكلاسيكية
- (١٩) A. Orlík, «Epic Laws of Folk Narrative» in A. Dundes, *The Study of Folklore*, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp. 129-142.
- (٢٠) راجع دراسة الدكتور هبال غزول في «مكابة السندباد في
- Ferial I. Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis*, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, p. 111-112.
- وراجع أيضاً :
- Propp, *Agorophobie du Conte*, traduit de russe par L. Egly, Paris, Gallimard, p. 157.
- (٢١) L. Bressaud, *Les bons recomposés et les méchants punis, morphologie du conte merveilleux Français*, in A. Chabrol (ed.) *Sémiotique narrative et structurale*, Paris, Larousse, p. 111
- (٢٢) يحيى طاهر عبد الله ، حكايات للأمير من ٥ - ٦
- (٢٣) هذا الاستخدام مستمد من استخدامات السانوييات التي كانت تجري على نوع من الوبطريا الأجنبية تقدم في شكل أسلام وهذا النوع يؤكد أهمية الوبطريا وحقيقة الواقع
- (٢٤) راجع بالنسبة لتريف الرسالة الخفية التي يحملها الحكاية السيم
- A. Jobes, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 198.
- (٢٥) لقد لنا تحليل مفصل لمخاطب التعانيج في رواية بحمة أغسطس في مقال آخر منشور في مجلة «ثقافة» المصورة في ربيع ١٩٨٧
- Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of The Man of the High Dam and The Star of August by Sam 'allah Ibrahim.
- (٢٦) راجع
- D. Sperber and D. Wilson, «Les ruses Comme mention» *Poétique* 36, 1978, pp. 399-412.
- (٢٧) قدم يونس غليلا مفصلاً لطبيعة اللغز وقارنه بالأسطورة ، ووضح في محله لإكرام الذي

- (١) إتنا نرى في استمرار تسمية هذا السيل بـ «الأدباء» «العلماء» «مفاتيح» تؤدي إلى سوء تفهيم ، حيث إنهم أصبحوا الآن في من الكهولة . وهم يملكون - في رأي - السيل ملكة الأدب والذوق اليوم . وأيضاً تلف هذه التسمية حالاً دون اكتشاف جيل «الأدباء» الشباب ، اليوم والأمام بهم
- (٢) راجع مقال ياكسون «La dominante» in *questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 145-151.
- (٣) إن التساؤل بالنسبة للأشكال القصصية التقليدية أخذ تأليب الخطوط وطرح نفسه عن طريق التشك في صلاحية الأدب نفسه في التعبير عن الواقع . إذ مثل هذه الخلق القاريه يصعب التوصل إلى تيار موحد في التعبير الأدبي . وبإضافة الرض تشكلاً مفضة بل متصارعة ، ولذلك يريد أن نوضح هنا أن كل ملاحظ في التشخيصية الانسجة يدخل في تصنيف ، ولكننا نحاول أن نصل إلى البواحد التي يكر رواه بعض الجيئات الأساسية في التشكيل القصص
- (٤) اعتمدنا في هذا البحث لتحديد مصطلح لمفارقة Irony على مجموعة من المراجع أهمها
- Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, trans. by L. M. Capel, Bloomington, Indiana University Press, 1965.
- D. C. Muscke, *The Compass of Irony*, London Methuen, 1980.
- D. C. Muscke, «Irony Markers», *Poetics* 7 (1978) 363-375.
- S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec L'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1978.
- V. Jakobson, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- (٥) ولد أولست الدراسات النظرية الحديثة للمروعة «بالبرجماتية» Pragmatics في علمها للمخاطب أبداً بجوار القول نفسه ، وتتصل بالتكلم والمخاطب . للمخاطب الذي يتعلق بمقصود التكلم يسمى Illocutionary والمخاطب الذي يتعلق برفع القول على المخاطب يسمى per locutionary أما المخاطب الذي يتعلق بالقول locationary يسمى
- (٦) C. Kebrat - Orzechowski, «Problèmes de L'Ironie», *Linguistique et Sémiologie*, Travaux du Centre Linguistique et Sémiologique de Lyon, 1976, 2, 9-46.
- (٧) استخدم حيرار جييت هذا المصطلح في سلسلة من المحاضرات ألقاها في القاهرة في ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية المفضة .
- (٨) راجع مقال رولان بارت «الإيهام بالواقع» «L'effet de réel», *Communication* 11, 1968.
- (٩) راجع الفصل الأول من كتاب
- Mikhail Bakhtin, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de la Sorbonne, 1977.
- (١٠) قد تشير هنا إلى بعض الأمثلة من هذه الممارسات . فقد ذكر عبد الرواق تشكيل كاريك شايث Apokryfy أو الإفطار للكفوية . وكان هذه نضج حديث فقير في اللغة . أو رواية روبرت فولز «زوجة للآدم الفرنسي» - حيث يوازي بين فروية الدكتور في الرواية الحديثة ككشف سطوة المجتمع المكنوري التقليدي
- (١١) S. Golepentin - Ectescu, «Grammaire de la parodie» *Cahiers de Linguistique*

مكتبة المتنبى

للطباعة والنشر والتوزيع

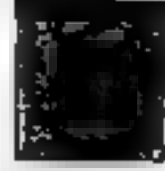
١٤ شارع الجمهورية

ص.ب. ٥٠١
القاهرة
تليفون ٢٩٤-١٩٢٠
برقيا
مكتبة المتنبى / القاهرة

- ○ مصطفى صادق الرافعي
للدكتور مصطفى الشكعة
سأبنا عربيا وفكرا إسلاميا
- ○ سيف الدولة أحمد إلى
للدكتور مصطفى الشكعة
- ○ شرح ديوان الحماسة «أبو تمام» مجلدين
للأخبيب البدريني
- ○ المختصر من المختصر من شكل الآثار مجلدين
للأخ الحسن موسى الهنفي
- ○ أخبار الدول وأثار الأول في التاريخ
للقرافي
- ○ شرح المفصل مجلدين
للأخ يعقوب
- ○ ألف باء مجلدين
للأخ يعقوب
- ○ مجموعة رسائل ابن عابدين مجلدين
للأخ عابد بن
- ○ نفحات الأزهار على نسائم الأسفار
للأخ الفخري الشاذلي
- ○ المسند مجلدين
للأخ محمد
- ○ أحسن شرح أبيات الجمل للبطلوس
تحقيق الدكتور مصطفى إمام
- ○ الأطلس التاريخي للعالمين العربي والإسلامي
للأخ سعد الدين الطاهر
- ○ نظرية المصاحفة في الفقه الإسلامي
للدكتور حسين حامد
- ○ مجموعة الشافعية في علمي الصرف والنحو مجلدين
للأخ جواد

نيسار الروعي

الرواية اللبنانية المعاصرة



ليس هذا التيار آخر الاتجاهات الحديثة في الأدب الروائي العالمي . لكنه واحد من أهم هذه الاتجاهات وأعظمها تأثيراً ، وهو يمثل ثورة كبرى غيرت مسار الإنتاج الروائي ، وقلبت معاييرها السائدة رأساً على عقب ، منذ أن تبلورت ملامح هذا التيار في العقد الثالث من القرن العشرين . وقد كان هذا التيار ثمرة طبيعية من ثمرات التجريب والتجديد في هذا القرن ، لما أتاحه التطور الحافل بالتغيير من إمكانيات التصوير للحياة الثرية المفترقة للعقدة . وكان ظهور هذا الاتجاه إبداعاً بظهور ما يسمى «بالقصة الحديثة» ، التي ثارت على ما سبقها من مناهج رواية ، خصوصاً رواية القرن التاسع عشر ، التي كانت تلمح الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية المتصارعة ، شأنها شأن الاتجاهات الفكر والفن آنذاك ، التي كان الصراع فيها يجرى في مناخ حر ، أتاح لها أن تتجدد دائماً وكانت تلك الروايات متمشدة إلى تقاليد كثيرة ، أغصها الحكمة والحديث والشخصية .

وقد احتلت «الرواية الإنجليزية» مكان الصدارة منذ ثمانينات القرن التاسع عشر ، إذ شهدت ما يشبه الظفرة في أواخر الخمسينيات على يدى «جورج إيلوت» و «جورج ميريديث» ، ثم بدأت التطويرات تظهر في وضوح في أعمال «هنري جيمس» في بداية الثمانينيات . وثمرات هذا التغيير انعكست في روايات كبار الأدباء الإنجليز من أمثال «ديكنز» و «فاكركي» و «برونتي» و «تولوب» . ولم يكن الإنتاج الروائي لحيل الثمانينيات والتسعينيات يتمثل في الرواية الإنجليزية وحدها منذ «دانييل دفور» صاحب قصة «روبنسون كروزو» ، بل تجاوزته إلى الرواية الروسية والفرنسية التي ترجمت إلى الإنجليزية^(١)

يحيى عبد الدايم

وهي نظرة متواضعة للقصاص حين يرى وظيفته تنصرف إلى ترفيه ، وبالرغم من ذلك فقد كان في كتاباتهم ما يؤكد جدية نظرهم إلى الرواية والإحساس بما لها من أهمية وتأثير . وهي نظرة دعتهم من شعورهم بالمسؤولية إزاء ما يقدمونه من رؤية للحياة تختم عليهم ضرورة إبرام الصلح في التعبير عنها . ومن مصادمهم لالوان من الصراع ، بين موضوعية رؤية الواحد منهم ، وميوله الذاتية ، بين لقواعد الفنية التي انتهجها الروائيون من قبله ، وحرية الكاملة التي يراها ضرورية للتعبير عن نظره .^(٢)

وقد مهد هذا الحيل في أواخر القرن التاسع عشر لظهور النور على القدم ، وكان على رأسه كل من «هنري جيمس» (١٨٤٣ - ١٩١٦) و «جوزيف كونراد» (١٨٥٦ - ١٩٢٤) الذي حمل ما بشر به «جيمس» من مبادئ ، وسار على نهجه في كنه من مقولات ترسم

لكن قصصى العصر المكتورى، ما كانوا يحدقون سوى السرد القصصى و«الحدثنة» ، وكانت شخصياتهم الروائية محددة للعالم منذ البداية دائماً ، فلا تتميز طوال الرواية ، كما كانوا حريصين على التأثير العاطفى عن طريق اصطناع ذروة القصة^(٣) . لكن التغيير الحاد الذى حدث لرواية آنذاك تمثل في الحديثة الشديدة التي اتسمت بها من حيث لبرصوع والشكل ، على ما يتضح بمقارنة أعمال كل من «ديكنز» و «فاكركي» و «تولوب» من جهة ، بأعمال كل من «تولستوى» و «دستوفسكى» و «فلوبير» من جهة أخرى ، إذ يعكس في إنتاجهم اختلاف الهدف الذى احتفظ لنفسه كل منهم ، أكثر من اختلاف الموهبة ، فقد كان روائيو الإنجليز يقيمون من أنفسهم وعاطفاً أو مصلحين ، أو هم يقومون بدور الترفيه اللذائى من الجمهور ، يرون أن مهمة القصاص إزاء قرائه أن «يصححهم ويكسبهم ويشوقهم»^(٤)

للمرواية أنسبا جديدة ، وكانت بداية ما كتبه «جيمس» مقالته (١٨٨٤) ، ثم أتبعها بمقدمات بلغت ثمان عشرة ، كانت كلها إشارة لتقدم رواية جديد يستهدف التمييز بين القديم والجديد ، وتأكيد أهمية الرواية بوصفها شكلا فنيا عابا بالإمكانات ، كما يستهدف ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء العام للرواية .

وقد دعا إلى ضرورة توافر الحرية المطلقة للروائي فيما يقدمه من صور للحياة في التزام منه للصدق ، دون أن يقيد بأي ضرب من ضروب القواعد والتقاليد ، وأن له أن يختار ما يروقه من موضوعات ويعالجه بالطريقة التي يراها أفضل الطرق . وأهم ما أكدته من مبادئ - وهو واحد من نفس النقد الحديث - هو مبدأ الوحدة في الرواية التي هي كأي عمل أدبي آخر ، وحدة مرابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع ، أو من حيث الشخصيات أو الأحداث ، أو الحوار أو الأسلوب ، إذ إن الرواية شيء حتى متكامل متصل ، مثل أي كائن حي ، إلى ما أكدته من ضرورة التصوير الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية ، لتكون أساس البناء الفني للرواية بدلا من الخبر والوصف ، وضرورة الاعتماد على الأسلوب للتمييز بين عناصرها وإيقاعها في العرض ، في إطار استعانة هذا الأسلوب ببعض علمي الفنون الأخرى ، كالمرسح والتصوير والموسيقى ، ومن ثم يعني دور الروائي ، ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بـ «الإدراك» أو «الوعي الموحد» ، بمعنى الوعي الذي يحبس واحداً أو أكثر من الشخصيات ، ومن خلاله تبنى أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية^(١٥) . ومن هنا أتبع لكتاباته أن تسبق كتاب روايات «تيار الوعي» المشهورين ، إذ سبقتهم إلى تصوير «الشخصية من الداخل» وصرف العناية إلى ذلك ، أكثر من عناية بتصوير الموقف أو الحدث والعالم الخارجي . ولم يكتف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة في كتاباته النقدية وحدها ، بل إنه طبقها في روايته «السفراء» و«وجعها الحامئة» ، اللتين عني عينا عناية كبرى بالتحليل الداخلي للشخصيات .

وفي الوقت الذي كان كل من «جيمس» في أواخر حياته الأدبية - في بداية الحرب العالمية الأولى - قد قدم فيه خير أماله ، كان ثلاثة من أكبر الروائيين الشباب الذين كانوا يصعدون الحث من أسلوب رواية جديد ، وقد كان هؤلاء الثلاثة هم مكان الصدارة في الأدب الإنجليزي في مطلع القرن العشرين . لكن أولئك القوم من الشباب ثاروا على محهم ، لأنهم كانوا مهمومين في إنتاجهم الروائي بالمظاهر المادية للحياة ، دون العناية بيوهرها ، وكانوا يستعملون طاقاتهم الفنية في الاهتمام بتعصيلات الأشياء الناعمة للواقع المحيط بهم - في ظل المذهب الواقعي أو الطبيعي . ولم ترص هذه الطريقة الواقعية الشباب الباحثين عن أسلوب يلي حاجتهم الفنية ، ورأوا طريقة هؤلاء الأدباء الكبار عتقا يقف في سبيل التعبير عن الإنسان ، وأنه لابد من تجديد أساليب التعبير لتصبح قادرة على رسم صورة صادقة لما حدث لهم من رلزلة روح الثقة في كل ما هو قدم ، خلال الحرب العالمية الأولى . ولما ساور شعورهم بعدها من فقدان الثقة في كثير من القيم الاجتماعية والخلقية وغيرها من قيم ، حتى لقد تبدل كل ما كان مألوفا من الطليحة

الإنسانية . ومن ثم عدا موهوبا ما كان يعنى به أولئك الروائيون التقليديون من مسائل مادية ، وتعطيات اجتماعية مثالية ، ونظر جيل الشباب نظرة سخط ورفض إلى اتجاهاتهم ، الصيفية التي أحلصوا لها

وكانت ثورة الجيل الجديد متمثلة في شكل محاولات تجريبية لم نبت من فراغ ، فقد بشر ملامح ما «هرى جيمس» - على ما تبنى - من حيث احتماله بالعالم الباطن للشخصية ، وهو «عالم اللاشعور» ، وهو ما عني به «بروست» في روايته «البحث عن الزمن الضائع» ، ورغم أنها أعظم رواية في هذا القرن ، وأنها حققت نجاحا ساحقا ، فإن أجزاءها تتباين في قيمتها ، لما في نظراتها وتأملاتها من أخطاء وقع فيها تحت تأثير الأفكار السيكولوجية والفلسفية الشائعة في عصره ، على ما يرى «سومرست موم»^(١٦) . وهناك محاولات أخرى تأثر بها كتاب «تيار الوعي» ، مثل محاولة «إيفارد هوجاردان» الأديب الفرنسي الرمزي ، الذي كتب رواية لم تتل اهتماما ذا بال عند ظهورها ، سماها «أشجار

الغار» Les Lauries Soutcouples ويرغم أنها كانت في فكرتها وتركيبها تتسم بالبساطة ، فإنها تنقلنا إلى العالم الداخلي للشخصية بتأملاتها وأحلامها . وقد تأثر بها «جيمس جويس» ، واعترف بتأثره بطريقة^(١٧) . وقد سبق جميع هؤلاء في الاهتمام بالتأملات الداخلية «لورنس ستين» (١٧١٣/١٧٦٨) الروائي الإيرلندي صاحب قصة «فرسيزم شاندو» ، التي نبذ فيها قواعد القصة (معتمدا على إثبات الحواطر والتأملات والأفكار دون تسقيف . وكانت قصته تؤكد أن الأفكار في وسعها أن تعرضنا عن الحكمة وحركة السرد القصصي . ولعلنا طريقتهم هذه كتاب «تيار الوعي» . وقد حمل هذا الجيل التأثير الجذري الأول «تيار الوعي» ، الذي أصبح ثورة في الكتابة الروائية لها أصدائها القوية في الأدب العالمي حتى الآن . وأحدث مفهومها خاصا جديدا هو «طريقة تيار الوعي» . Stream of Consciousness Technique

وأبرز رواد هذا التيار هم «جيمس جويس» (١٨٨٢ / ١٩٤١) . و«فرجينيا وولف» (١٨٨٢ / ١٩٤١) و«دوروثي ريتشاردسون» وقد استخدم هؤلاء الثلاثة طريقة «تيار الوعي» على نحو ما يسهم في استخدامهم ، لكنهم جميعا كانوا طليعتهم وقد استخدموا في رواياتهم ما نادوا به من تجديد . ثاروا فيه على «المذهب الطبيعي» أو «المادى» ، أو «الفن الفوتوجرافي» ، ودعوا إلى التخلص من قيود الماضي - وإلى تصوير الحقيقة كما يراها الكاتب ، دون الخضوع لتعديلات التقاليد الفنية المسيطرة عليه . على ما يتمثل في دعوة «فرجينيا وولف» إلى ضرورة أن يحس الروائي مع هذه التقاليد المقيدة لغريته ، حتى لا تكون هناك «حكمة ولاملهاة ولا مناساة» ، ولا قصة حب . ولا كادارة بالأسلوب المعروف ..^(١٨) وكانت صيغتها هي و «جويس» و «دوروثي» - إلى جانب رواياتهم - هي بداية التجديد الحداثي في «القصة الحديثة» في مطلع القرن العشرين وجاء صدى هوى التأثير كما ساد قرنا من عموص وتعقيد وكشوف عميقة ماهرة في مجال التعبير . وعلم النفس التحليلي لدى «فرويد» و«يويج» ، وعمم الاجتهاد - في التكيف السبالي - وما أبدعه الناب التوسقي وقد انعكست نتائج كل ذلك في «تكيف» هذه الروايات - فقد عدت تعبير

في تقدم عليها بظهوره ، تعبت **Atomization** أو ما يسمى «ابعدره المسجحة» في تسبق للمادة القصصية ، وفي رسم الشخصيات ، وفي السرد ومفردات الأسلوب . وقد نجم عن هذا التعبت أو التشقيق أن غدت «الوحدة» في القصة هي «الكلمة» في الأسلوب . وحدثت متممة في «الحياة المسجحة» التي نقلها الشخصيات ، وفي مجموعة الحركات والتعصيات الدقيقة التي يتألف منها سبوح القصة ^(١٩)

وعلى هذا الحركات ظاهرتا التعتيت والتحليل صدى للتعبت في «علم التعبير» والتحليل في «علم النفس التحليلي» . وامتدنا إلى حوهر القصة الحديثة . شكلا ومضمونا . وحكمة ولغة . كما كانت ظاهرة «تداعي المعاني» في القصة من حيث التذكر الحركي الطليق من قيود الزمن . صدى للتكبيك السيمالي . وكان «الإيقاع» في أسلوب القصة الحديثة والإحراج على تردد المقاطع أو عبارات في ثناياها . صدى للنفس الموسيقي . كما جاءت حرية التعبير عن العالم الدلالي للإنسان في هذا القرن . كما هو مبرح به هذا العالم من التناقضات والأوان القلق والتوتر والثورة . صدى لحقيقة ما حدثت بعد الحرب المدمرة . من رزعرة الأفكار والعلاقات والمعتقدات التي سادت في الفترة السابقة عليها . وقد نحت «القصة» - منذ تلك المرة - بحر التزعرة التجريدية التجريبية . وفي ظلال . كتب كل من «جويس» روايته «هوليس» **Ulysses** (١٩١٤ / ١٩٢١ / ١٩٢٢) . وكتب «فرجينيا وولف» رواياتها . على بحر ما كتب «إزرا باوند» و «ت. س. إليوت» أشعارهما **سوليس** فيها جميعا رابطا منطقيا . بل هي أصلا «في العصر من قلق وحيرة وبعدم الاتساق والتسلسل المنطقي أو العقل . تنكسر صورة صادية هذه الحياة «المعككة الفتنة» . وهكذا بدلت القصة الحديثة في شكل «وعاء يصمم كل التناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخطا المعجبة المرفقة . وكأن الحياة في نظر الإنسان ديا يراها لأول وهلة . فتبدو في ناظره كأنها لفر من الألمان» ^(٢٠)

وبدأ فن تكبيك هذا التيار تسوده سمات خاصة . تمثل في عبث الصعنة القبة على الابتكار . وعبث التحليل على الانسجام والاتساق . والتعقيد على البساطة . والفرد على المجموع . والعقل الباطن على العقل الواعي . استنادا إلى قصوره . ويدخل في هذا الإطار الميل إلى نقل الأسطرلابات النفسية التي كشفتها علم النفس و «الفكر الطفل» عند الإنسان . كل هذا بالإضافة إلى القنرات السريعة من فكرة إلى أخرى لاستمداد المادة من مصادر عدة مختلفة . بعضها يقع خارج الزمان . كما عذب الرمز على الإصباح . والإحراج على الإصباح . وساد الاهتمام بالتحليل النفسي والعلم والموسيقى تأثيرها في شعورنا . والاهتمام بالتصوير حين يوقف القصص الزمان ويجمده بمحضنا صورا تمكس الألوان والطلال بوصوح . وهو ما تسميه «الانطباعية» . وتصبح القصة منصرفة إلى الأفكار وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحكمة من حلالها هي وإحداث والمواقف . وإلى تصوير الخس بيولوجيا وسيكولوجيا . وبدا أصبحت مادة القصة ذممة لاحبة . وكتابتها حافظة بالمدلالات والرموز وعدا ارتكارها قائما على تداعي المعاني وميضان الفكر وحريانه وسبوتته . دون مراعاة لقيود الربط المنطقي وبنياته . وهذه السمات كلها تمثل «المحور الأساسي» في القصة الحديثة التي تست هذا التيار

على أنه يسعى التفريق في هذا المجال بين رواية «تيار الوعي» و «الرواية السيكولوجية» . لأن الوعي استخدم مصطلحا على هذه الروايات التي يصمم مضمونها الجوهرية ووعي شخصية أو أكثر . و «الوعي» ليس مثل «الذاكرة» و «الذكاء» . فيها أكثر حديدا من كلمة «الوعي» التي تدل على منطقة «الإنشاء الذهني» التي تمتد من منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الدهن . ويصل حتى يصل إلى أعلى مستويات التفكير والاتصال بالأحزب . وهذه المنطقة الأخيرة هي التي هي «القصة السيكولوجية» تقريبا . لكن قصة «تيار الوعي» تختلف عنها في عنايتها بالمستويات التي تقع على هامش اللاه . لا يبرح من القصص . يركز فيه أساسا على بناء مستويات ماض الكلام من الوعي . بهدف الكشف عن الكيان انفسى للشخصيات ^(٢١)

وهذا ما يجعلها مستغمة عن أية تيارات سابقة . فهي في مثل الأول تعني مستويات لاخصص للتعليم على نحو مطلق . ومن ثم لاخصص للترقية أو السيطرة . ويمكننا أن نستخدم مصطلح «انفس» أو «الدهن» مرادفا لمصطلح «الوعي» ^(٢٢) . ولذا فإن الحياة النفسية الخاصة قد استأثرت باهتمامهم . وشغفوا بالتصوير الدقيق للحياة انعقبه والنفسية . وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين . لأنهم اكتشفوا سواد جسمهم وصبرهم أن الحياة الواعية للإنسان ما هي إلا جزء ضئيل من حياته . وأن العقل الإنساني ليس على هذا النحو من الاتساق الذي نطه . وأن الإنسان يحتوي على «خمس انفس أو ست» . تظهر واحدة منها فقط . مثل ذلك الجزء من جبل الثلج الذي يظل بظهو على سطح الماء ويظل الباقي مغمورا . على حد تعبير «ألدوس هكسل» ^(٢٣) وهم لكي يصلوا إلى جواب من أحوار تلك النفس بدنية . فهم يوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف حياة الداحية النفسية والعقلية . مثل «اللاإيمانية» . وفلسفة «برجسون» وأفكاره عن الزمن . والأفكار التي تنسج إلى «ما بعد السلوكية» . و «المنطق الرمزي» . و «الوجودية المسيحية» . و «التصوف الديني» ^(٢٤)

ولكل ذلك . كان من أنس «التكبيك» لدى أصحاب هذا الانشاء . «المولوج الداخلي المباشر» . و «المولوج الداخلي غير المباشر» . والوصف عن طريق المعلومات المستمصة . ومناجاة النفس . والتداعي الحركي من خلال الذاكرة والحواس والخيال . لأن الوعي في حركة دائمة لايتوقف إطلاقا . وهو يجري في فضاء وتدفق لاحده أفكار مرسومة . وهو في جريه وبما يسلط سبلا على مستويات هريه من «اللا شعور» . وهنا نجد ملاحظة أن العالم الخارجي يتدخل في جريان الوعي ويكون سببا في تعريفه لهذا المصدر . يبد أن حركة الشعور قادره على التحرك في الزمن . وأندهم لا يمكن أن مركز حركانه على شيء واحد لفترة طويلة . حتى لو أريد لها ذلك . وس هنا فإن أهمية التداعي الحركي . والمهارة التي يمكن أن يستخدم بها لتقديم عنصر الحركة في العمليات الذهنية . هو ما يعكس بوصوح في تكبيك «المولوج الداخلي»

وعلى هذا «المولوج» انغم على «التداعي الحركي» في نصفة . نشأت استخدمات جديدة . مثل قطع الحديث من أن الآخر بين

الآخر ، وفي ظره ، ظلك من خصوصيته وذاتيته ، فكيف إذن يقدمون أعمالهم ويحسون توصيلها إلى المتلقين ، خصوصاً والأمر على هذا النحو ، بعد أن تخلوا عن المبدأ القديم للرواية القائم على الحكاية والحدث والشخصيات والحبكة ، معتمدين على هذا العالم الداخلي وحده ؟

وهنا عناصر في « التكيف الحديث » يقوم عليها الاتساق ، ومن خلالها يقدم أصحاب هذا الاتجاه رواياتهم ليقبوا بينهم وبين المتلقي أصيرة وثقة ، وقد أدخلوها على الفن الروائي واستحدثوها ، وأهمها تأخير التصريح بالمضمون المدهي ، وتصوير حالة عدم الاستقرار والتكبر ، عن طريق « الرموز البلاغية » ، والإبقاء بالحالات المتطرفة والمتصاعدة للمعنى عن طريق الصور والرموز (١٨) .

وماداموا يصورون عالماً داخلياً قائماً على الإدراك ، فإنه يعمل في فيضان وعلى مستويات مختلفة كالموسيقى ، وحينئذ يبدو السرد لرتيب كأنه مخالف للتذكر ، والإدراك ليس سوى خليط وتذكر لأبام مضت ، والزمان ليس آلياً ، وليس هو سلسلة من المواقف الزمنية المفصلة ، لا الإنسان إلا ذكرياته ، وهو لا يعيش إلا بقدر ما يبقى من تجارب وذكريات ، والشخصية في هذه الحالة جزء لا يتفصل عن إدراكها لواقعها وحاضرها وحافز مستقبلها ، ولهذا يبقى بعض كتاب هذه الاتجاه ، مثل « جويس » ، بالتصوف ، حيث يصبح في وسع الأديب التأمل هروياً من التعبير الذي ترخر به المعجزة الدائرة إلى الأبدية الإلهية وهذا اللامنتهى أو الأزل يمكن للفاصل أن يصوره مستعباً بالمر ، وهذه وسيلة انطباعية رمزية ، وهي وسيلة شعرية في التعبير ، يمكن - من طريقها - السيطرة على الفيضان والإحساس الخاص بالزمن ولعل الوعي ، لتغل كلها في سياق قصص ، يوجد صرباً من ضروب النظام والاتساق في القصة الحديثة .

هل أن هناك وسائل أخرى لإيجاد « الاتساق » المتعلق بالقد ، ومبدأ « الملامحة » ، هل نحو ما بنى « جويس » في ثانياً « هوليس » عن نطاق واسع ، لتعبر عن موضوعات فرعية ، وتعطى معنى لعمليات الشعور للصورة في الكتاب ، وهي مصطلح مستعار من الموسيقى ، وخصوصاً من دراما « هاجره » الموسيقية ، و « معناه عبارة إيقاعية مشيرة ، أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف ، أو تتصل بها وتتصحب ظهورها » (١٩) .

ومع آخر من الاتساق ، هو معالجة الشخصيات في حيوية تجمعها تظهر كأنها تعيش يسناً ، وتكاد تشبه الناس الذين نقرأهم .

والكتاب يلجأ إلى استخدام شخصية ما على أنها « أنا » القصصية ، لتحل محل الراوي التفيدي ، لأن ال « أنا » دائماً ما تكون راوياً يكرر في دوايح الشخصيات الأخرى . وقد استخدم « جويس » راوياً شخصياً في كثير من قصصه ورواياته . وهذا ما سمح « تنوعاً في الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين . فالأنا في كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة محيرة - ولكن بصورة طبيعية - بدوايح الشخصيات الأخرى ، وتلك الحيرة قد تصبح في بعض الأحيان للمادة الرئيسية في القصة » فالأنا وحدها التي

الشخصيات ، أو يتر المواقف أو الوصف لإصباح الخيال لفكرة يثيرها صورت أو كلمة أو صورة أو رائحة ، أو مثل « توارد الخواطر » وقد « فادت » القصة في هذا القطع بالتكثيف السببالي ، أو تكرار الكلمات الرمزية المستعمدة ، بنية الإيجاء بجانب من أعماق النص ، أو اردواج المفكرة الأساسية أو الكلمات ، أو ظهور المفيدان واللغو ومطلق الطفل أحياناً ، أو يد وحلق الزمان والمكان وتلاشيها أحياناً ، أو تلاشيها ، وخاصة عندما يصعب تحديدهما في « الحلم والكابوس » ، أو عدم التقيد بالربط المنطقي والرتابة العقلية . وهذا لون من « اللامعقولة » ، لأن نعمل عاجز من تعطل سلوك الإنسان وتداعى خواطره (٢٠) .

ولها يتصل بالزمان ، فإن « برجسون » يذهب إلى أن له فيضا ، وأنا عاجزون من قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها . ولذا فإن الزمان لديه هو خليط عجيب في حركة دائمة ، ومبولة ليس لها معنى ، ولا يمكن تحديده بسجلات مفصلة ، إذ إن هناك زمناً لا عمل تقارب الساعة فيه ، هو زمن نفسي وليس آلياً ، وهو قياسي عقلية ، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة الحارية عبر الزمان وهي «يو عت التي تتكون من الحياة ، ويصبح الإنسان في «نخل النسي» نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ، وبهذا فإن الزمن بعداً نفسياً ، يتركز في الحاضر أو ال « هنا » . وقد رافقت هذه النظرية الأدبية رواها تشير إلى طبيعة التجربة الإنسانية ومن ثم أصبحت القصة خليطاً من الماضي والحاضر لا يستطيع أن يعكس إلا الفن وحده ، « إلا أنه هو وحده الذي في وسعه تجسيد الزمان في الآنية واللحظة الحاضرة ، موقفاً جريانه ، ليحتويه ماصياً وحاصراً في إطار مناسك . وهنا يبرز أثر الرسم والفن في القصة ، حين يحدد « الروائي » الزمان أحياناً (٢١) . أمام لوحة أو تمثال .

أما ما يتصل بالمكان ، فإن هناك مجموعة أخرى من الوسائل لتنظيم حركة ليار الوعي . وهي من مستحدثات الفن السببالي ، الذي وفر التداخل بين الصورة المتحركة والقصص الحديثة ، وخاصة « من المونتاج » ، وهو من الوسائل السببالية الأساسية . ومن المفاهيم « المنظر المصعق » ، « اللقطات الطيبة » ، « الاختفاء التدريجي » ، « القطع » ، « الصور عن قرب » : « والمنظر الشامل » ، « الرجوع إلى الوراء في الزمان » أو ما يسمى الارتداد **Flash back** . « والمنظر السببالي » يشير إلى مجموعة من الحيل التي تستعمل لكي تظهر لنا توارد الخواطر والأفكار ، وارتباط بعضها ببعض (٢٢) . وقد طرق كتاب هذا التيار استخدام ألوان من تكثيف السببالي - وخصوصاً « جويس » في « هوليس » ، و « وولف » في رواياتها .

ولكن هذه العناصر التي يستعملها هؤلاء الروائيون ، تجعل يسبح رواياتهم يبدو وقد هراء التمهك . ومن ثم فإنهم يصبحون موضع نقد يوجه إلى رواياتهم ، ألا تنوع على هذا النحو وكأنما حلت من الوحدة والاتساق . لأنهم يقيمون أعمالهم اعتماداً على التداعي ؟ والخواطر أنهم استعدروا الصور التي منعت الإشارة إليها لتنظيم الوعي خلال تقديمهم بها . وهذا تعميم لأصل أساسي من أصول هذا التيار ، لكن هناك حارس غير مدبغة من وعي كل إنسان ، تجعل منه لئلاً أمام الإنسان

ونصم هذه القصة خمسة فصول ، يتدرج فيها «جويس» من سهولة الأسلوب في الفصل الأول ، إلى أن يصل إلى درجة من التعقيد والغموض ، حتى تبلغ الذروة في الفصل الأخير . وفيها كشف عن معالم من فنه ، من حيث تداعي المعاني ، والتطبيقات ، والتناظر ، والتلميح ، والاستبطان ، لكشف أبعاد شخصياته . وهو يعرض القصة في شكل مناجاة ومونولوج وتأمل ، حتى تمتد كشفا لمستويات «علمية تفكيره النفسي» .^(٢٢)

وفي هذه القصة ، خصوصاً في الفصل الخامس والأخير منها ، يقدم لنا تفكيره عن طريق استعادة ذكرياته ، وهو في طريقه إلى الجامعة . وفيها تبين كفاحه الروحي والفكري في إعداد نفسه ليكون ماناً ، إذ يسترجع قراءاته في «يومان» و«جويد» و«إيسن» و«جوسون» و«أوسطو» و«فوماس» الإكزوني» و«بليك» و«فيكو» و«دانتى» ، ثم يقدم لنا جويس على لسان البطل «ستيفن» مفهومه للاصطلاحات الفنية ، وللأشكال الأدبية الثلاثة الرئيسة : الغنائي ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بذاته ، والملمحي ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بذاته وبذوات الآخرين ، والشكل الدرامي وفيه يقدم الصورة الفنية وعلاقتها بالآخرين ، لكن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل لتكون وعاء طبعياً تبدأ فيه شخصية الفنان باحتلال المركز الغنائي أولاً ، ثم تتحول عنه لتذوب في السرد الملمحي ، وفي النهاية تختص تماماً من الشكل الدرامي حتى ليظل الفنان «كخالق الكون داخل عمله أو خلفه ، بعيداً عنه أو فوقه لانهاء ، خارج الوجود لايبالي ، يقلم أظفاره» .

وهذا إجمالاً لنظرية «جويس» الجمالية التي انتهجها في «جويس» و«فيجانتزويك» ، ورغم الشكل الملمحي لكل من هاتين القصتين ، فإنها تحتفظان بالشكل الدرامي على ما انتهى إليه «ستيفن» في «صورة للسان» ويظل «جويس» كما قال على لسان بطله خائب «لايبالي» بقلم أظفاره ، إذ يشغل عن دور الرواية لشخصيات متباينة من الناس والحيوانات والجمادات والأشياء التابعة ، ويتحدث إلينا في هذه القصص خليط عجيب من مشول في حانة ، فتاة ، زهرة ، حبة سائلة ، موسوعة علمية ، لحن موسيقى ، أسلحة ، طيور ، حيوانات ، وقد طبق تطبيقاً مثالياً هذه النظرية الدرامية التي أحصى ما على لسان «ستيفن» في الفصل الخامس عشر من «جويس» .^(٢٣)

وفي هذه القصة التي هي أثر من آثار الفن العالمي الخالد ورائعه الأدب الإنجليزي في القرن العشرين ، يتحدث فيها عن يوم من أيام «ستيفن بلوم» Bloom في مدينة «دبلن» الذي يعد أطول يوم في تاريخ الأدب العالمي ، في مدينة «دبلن» من الساعة الثامنة من صباح يوم الخميس ١٦ / يونيو ١٩٠٤ حتى الساعة ١٢ مساءً إلى الواحد - وخمسة وأربعين دقيقة من صباح الجمعة .^(٢٤) وفيها يحكي قصة ثلاث شخصيات هم «ستيفن» Steven و«بلوم» Bloom و«مولي» Mولي . وه «جويس» شبه في كثير من جوانب شخصيته «جويس» المتجول ، جواب الآفاق ، الذي ظل في متاهة بعيداً عن وطنه مد ارتحل من «أيرلندا» إلى باريس منتقلاً بين عواصم أوربية منذ عام ١٩٠٢ ، وهو

تعتبر الخبرة جوهر التجربة ، يمكن أن يجعلها جوهر اهتمام القارئ ، لكن لأننا الأكثر تعقيداً من غيرها في أي قصة ، والمتعددة الجوانب ، هي «جويس» .^(٢٥)

لكن على «الزاري الشخصي» أن يكون دائماً شبيهاً بالكورس أو المصير ، لأنه يرتبط بالأحداث ، ويتأثر بانفعالاتها . وهناك مناطق وحراء أخرى من القصة تتطلب فيها التحليل اختفاء هذا الراوي ، وهنا تتطلب الأمر حدفاً طاهراً في كل وسائل الوصف والتعبير والملاحظة ، لأن هذه قدرة فريدة بقصة . وليس علة شكل أدبي آخر يعرض سلوك الشخصيات المتحيلة في عبارات سيكولوجية ودرامية في آن واحد . وعند هذه النقطة التي نحتاج القصة منها إلى إزاحة من يوب عنها في التعبير ، تبلغ اصطلاحات القصة أقصى تعقيداً^(٢٦)

ولنفق عند أمثلة من قصص «تيار الوعي» لدى كل من «جويس» و«ولف» ، وهما من أكثر روادها . ويلمس النقاد في عمال «جويس» المبكرة جدور هذا التيار الذي مضج واستقر بوصفه ظاهرة لافتة مستحدثة في «جويس» ، إذ يحدوها في قصته «صورة للفنان في شبابه» ، التي نشرت سلسلة في مجلة Egoist في الفترة من ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة في ديسمبر ١٩١٦ وقد بدأت بحرية على قصص تلك الآونة ، إذ جاءت قصة واقعية / انطباعية / ذمرية في وقت واحد ، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقلها الباطن في أسلوب ذاتي صرف . وكان أصل هذه القصة هو قصة «ستيفن» بطلاً ، وهي قصة قصيرة . أثار «جويس» فيها المشاكل نفسها التي نراها في «صورة للسان» ، وهي مهدية إلى جوانب مجهولة من شخصية «ستيفن» - وهو اسم البطل في كل هذه الأعمال الثلاثة ، إذ أثبت فيها ما رآه عداء لروح الفنان الهمة المتعطشة للمعرفة والعلم . وهي - على ما بعدها نقد جويس - جزء من مخطوط «صورة للسان» في مراحلها الأولى . وعلى الإجمال فهي تنقل إلينا سجلاً ذاتياً لحبائه الفكرية والمية في تلك المرحلة ، تصورته في مطلع شبابه ، التي أوصحها بحلاء في «صورة للسان» ، متبعا مراحل نمو هذه الحياة الحسية لدى شخصية بطله «ستيفن» ، ثم نماها في شخصية «ستيفن» ديدالوس» بطل «جويس» .

هذه الشخصية تعكس جهاده الروحي في محاولته الكشف عن أسلوب يعبر به عن فكره وفنه ، إذ يضحي فيها بطريقة السرد التي تتبع نمو لفرد من حالة إلى حالة ، في سبيل إبراز حالات الاحتشاد النفسي دفعة واحدة بطريقة «تداعي المعاني وتيار الوعي» . وقد تميزت «صورة للسان» ، بالتركيز الشديد والإيجاز الحافل ، ونحتت فيها الدراما (الحركة) عن مكانها للمونولوج ، حتى لكأننا ننظر إلى عالم «جويس» في «صورة للسان» من خلال ثقب في باب ، على حين أننا في «ستيفن» بطلاً نرى كل شيء من خلال نافذة واسعة . وبذلك ظهرت ملامح من مظهره الجمالية الخاصة به ، إذ يرخر فنه فيها غلامع وصور للسنوات التي شكت حياة «جويس» في كبرياته العقل والقي في مرحلة شبابه ، وشكلت تطور وعيه الفني في مراحل حياته ، منذ بداية تفكيره إلى لحظة التصوير التي انتهى فيها إلى تحليل موهبه من الغصع والنكسية والأهل والوص ، وفيها نصه عن كل تلك المؤثرات

أن تهموا جوانب منها وتأثروا بها وأصبحت إبداعاته الفنية فتونا معزما بها تأثرت بها السريالية والتجريدية واللامعقول ، ومسرح العف .

وهو يث معارف في هذه الفصحة وفي قصة «هيجانويك» هي ثمرات حصاره برمتها ، بما أتيح لها من تقدم في «علم النفس» و«علم الاجتماع» و«صوت بدائية» ، وكشوف علمية مذهبة ، مما يجعل المصنوع لدراسته متشعب الطرائق ، صعب المرقق ، ومما يجعلنا أمام «علم بانورامي مذهل» يقدمه بين أيدينا هذا المعقري ، وهو عالم يتحاور الأفكار الأدبية إلى الفروق الخفية البسيطة في «علوم الاجتماع» والنفس والأخلاق وغيرها من علوم القرن العشرين ، ويجعل منه شديدا الصعوبة أمام القارئ .

لكن ربما أفصح عن آليات فنه ومعالجات استكشافه لرؤاه عندما أصبح صبا في نهاية قصته «صورة للفنان» مجعلا إياها بقوله . «الصمت ولتلق والدهاء» .^(٢٦) ورغم ذلك فإن أحدا لا يصل إلى جوهر رؤاه الفنية ومصادر حياله وإبداعاته ، فقد طلت حيرة القارئ تشارك حيرة قرائه ، ولم يتيسر حقيقته عالمه ، الذي جعل الموضوع يكتنف جوانب كبيرة منه ، وخاصة كلما أضمن في التجريب والثنائي عن التقاليد الأدبية والفنية ... خاصة في «عوليس» وفي «بقعة ميجان» ، مما يدفعنا إلى أن نحصل ألوانا من العناء لقراءتها .^(٢٧) لكنه يستحق العناء للبلول لفهمه ، لأنه يقدم أعظم نوع وأشده إدهاشا من أنواع «الأدب - الحلم» الذي عرفه تاريخ الكتابة .^(٢٨) بل إنها أثارت دهشة أكبر علماء النفس في عصره «يونج» فقال مشيرا إلى الفصل الأخير فيها : «أظن أن جدة الشيطان وحدها هي التي تعرف كل هذا عن سيكولوجية المرأة ، أما أنا فلا .. إن هذا الفصل يعتبر عقدا من الدرر النسيبة» .^(٢٩)

ومن أمثلة فنه في القصة ، ما يرد على لسان «بلوم» متعهد الإعلانات بعد عودته من رحلة يوم شاق متجولا في أحياء «دبلن» بحثا عن رزقه ، يسير في الشارع متفلا بين الهدنة والصدق والمكثبة ، وصورة زوجته «مولي» لا تعارق ذهنه ، هرباها في كل شيء ويعود إليها دائما ، وهي مرأ له ووطن ، في نهاية جولته اليومية المضنية ، يتخذ لنفسه حين يأوي إلى الفراش يحوارها وصيح الحنين في رحم أمه

«الطفل الرجل ، عهد ، الرجل الطفل في الرحم

رحم ؟ عهد ؟

يستريح .. لقد طاف

مع !

استجاد البحار ..»^(٣٠)

وفي الفصل العاشر الذي يحمل عنوان «المحور الصالة» ، The Wandering Rocks الذي يستخدم فيه فن المونتايج ، نجد أن المنظر هو شوارع دبلن ، في الساعة الثالثة بعد الظهر ، والدم والدورة الدموية هي العصور ، والقى هو الميكانيكا ، واللون هو فوس فرح ، والرمر المواطنون ، والأسلوب هو المدهة ، وهذا الفصل مثال لفصول القصة عشر . إذ تتراحم الحوادث في المكان ، خلال ساعة من الزمن

في عربته ظل عاكما على فنه ، وعالم فكره ، وظلت فكرة «عوليس» تلم بحاله دون أن يتسنى إلى قالب فني يصوغها عبره ، إلى أن احتدى إلى «عوليس» بطل منحة «الأوديسة» لهومير ، إذ هداه إلى شخصية الرجل الماكر الذي استطاع أن يدمر أعداءه بحيله لا يقره ، وهو والد لابن تمتع حياته على عالم غريب حوله . كان اسم هذا البطل الإغريقي يحول في ذهنه بين الحين والحين ، منذ عام ١٩٠٦ إلى أن تبلورت الفكرة في ذهنه وخرجت صلا أدبيا مكتمل التكوين كالحنين عام ١٩١٤ في مدينة «ترويس» حين دججت يراحتة العبارات الأولى من قصة «بوليسيس» .. نكن الخط المذموم الذي رسمه في عوليس يتبع منذ عام ١٩١٥ ، إذ ازداد استعالة بشخصية الأب «مستر بلوم» «رب الأسرة المكافح» بدلا من احتمال الشديدي بشخصية الإبن «ستيف ديدالموس» الذي يرمز إلى «برومبيثوس» «التائر أو «فاوست» أو «الإبن الصال» .

وروح «الأوديسة» لهومير يتعنا في شخصية «مستر بلوم» في «نفسه» من خلال فهمه لجوانب من «عوليس» ، وهي تحوم حول شخصية «بلوم» في مخطوطها المريضة ، و «جويس» يتعرف مثل «رايبييه» من خلال القصة على الأشياء عن «طريق المكلمات» ، لا على الكلمات عن طريق الأشياء ، ورغم حبه للثنائي أكثر من غيره من الأدباء ، فإنه لم يتخذ ألقاب قصته من «المخطيئة والعقاب» أو «الحنة والنار» مثله ، لكنه على ما فعل «بلزك» ، جعل قصته «كوميديا إنسانية» واستهوت الحياة الإنسانية ، التي طرحها «فاني» «ويل إن هناك أوجه شبه بينه وبين «فولستوي» و «سويست» وفلاسفة العصور الوسطى المدرسين على ما لاحظته مر من نقاده .

وفي «عوليس» يستخدم الطبيعة والرمزية ، جامعا بينهما ، يتردد بين هذه وتلك على تفاوت في الاستخدام . والمذهب الطبيعي / الواقعي في فنه ، خاصة الفصص القصيرة ، ينجس بين أطواره فنيته المذهب الرمزي ، لكنه يتمي إلى المذهب المبجل ، وقد تأثر بلا شك بفلوبير و«بلزك» ، وهو في «عوليس» يتوع من فنون عرضه ، إذ هي تلون بمزج كل فارئ وثقافته ، ومع كل قراءة جديدة ، فهو يواجه الحلم بالحقيقة ، وتنف الحياة الدائمة جنبا إلى جنب مع الحياة المادية ، ويمتزج النفس بالحياة ، ويختلط الدوق الرقيق بالسوقية المعجزة ، كما يتصارع العقل الكلاسيكي مع البعثة المسيحية .^(٣١) ويجمع بين الماضي والحاضر والزمان والمكان ، ويتتبع أسلوبا جديدا فيه بحث لحذور الكلمات في لغات شتى ، ثم يعيد صياغتها ونظمها في أسلوب مكثف غاية في التعقيد ، هو «بحث محترق» . ويستخدم «أسلوب تيار الوعي» استخدما على نحو لم يسبق إليه ، مبرا في صلق عن الفلق والحيرة وكل معاناة الإنسان للمعاصر في الغرب ، واستعان فيها بثقافته الفنية التي تمتد إلى عصور السحت والرسم والتصوير وعون الرقص والموسيقى والمسرح . وكان لأساليبه الحديدية في فنه القصصي ، تأثير حاسم في القصة الحديثة هو لنداية حقه لتعيرها ، والنقطة التي بدأ منها انطلاقا التجريب والتجديد مد عشر بيات هذا القرن ، إذ كشف في قصصه عن عبقرية فية لاند لها ولا عهد للناس مثلها ، وهي عبقرية أثارت الدهشة ولدهول والحيرة لدى الأدباء ودارسي فنه ، في بادئ الأمر ، ثم ما لبثوا

وهو أدق مثال لاستعمال «المتاح للكان» إذ يتوقف فيه عنصر الزمن أو يكاد بينما تتحرك بسرعة في المكان دون مقدمات.^(٣١)

وعلى هذا النحو سارت «فوجيا وولف» (١٨٨٢ - ١٩٤١) في قصصها، وهي تلميذة ودية لمن أستاذها «جويس»، وأهم قصصها في هذا الاتجاه «إلى المنار» To The Lighthouse.

«مسز دالواي» و «الأعواج». وهي تنظر إلى العالم على أنه عالم صور وأسرار، صور غريبة سرية، وأسرار خفية في نفوسنا وفي الأشياء من حولنا. وهي تعبر في قصصها عن هذا العالم بهذه الصورة الروحية فيها يشبه الشعر العالي أو الصول، وتأثرت بمن «جويس» في تيار الوعي وطوره حتى أصبحت أعظم كتابه من بعده، خاصة في قصتها «مسز دالواي»، ١٩٢٣: التي تحكي فيها قصة يوم كقصته «بوليسيس» وأحداثها في يوم من أيام شهر يونيو كجويس أيضا، وتلتقط أحداثا

عارضة يسيرة ناعمة وتسجلها، وكأنها شطحات صوفية، حافلة بألوان الغديان والمكر المبتكر وبعثها «مسز دالواي» تسجل كل انطباعاتها، لحظة بدقيقة. وهي روضة لمصطفى الميراث الإنجليزي ولها إهنة في السابعة عشرة من عمرها. وتقيم حملا لعبد ميلادها، وتستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح فتخرج لشراء الأزهار وتتكلم مع الخدم وترشدتهم. ثم تستغرقها طرد اليوم مشكلة الوجود والحياة والمعدم. تستخدم فيها كل تكتيك تيار الوعي لكن على درجة أقل تعقيدا مما استخدمه «جويس». ولا يستخدم على لسان الشخصيات إلا اللغة البثرية على غير ما فعل «جويس». أما قصتها الثانية «إلى المنار» ١٩٢٧ فهي تتحدث عن السابور الذي رددته في روايتها السابعة من معنى الحياة، فردده على لسان «ليلي بريسكو» التي ترسم لوحة رينية بنفس الخبرة في محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الذاتية. وهي في ثلاثة أجزاء: «الماضى» و «الزمن» و «المضى». والبطلة «مسز رامزي» تتوى القيام برحلة إلى المنار من أجل الصغير «جيمس» على الرغم من تحذير الوالد من رداءة الجو، وفي الجزء الثاني يبقى المنزل غاويا وتستخدم الشخصيات في السن ويتقدم المنزل بمرور الزمن الذي يمر كأنه وميض برق. ونموث مسز رامزي واثان من أبحاثها، ويتحكم الزمان في كل شيء، ويعود لأشخاص في الجزء الأخير إلى المنزل وتتم الرحلة وتنتهى «ليلي بريسكو» من إنجاح لوحتها، ثم كانت «الأعواج» سنة ١٩٣١. وهي قصيدة بثرية. وفكرة «القصة» هي أمواج التجارب وهي تكسر فوق مجموعة من شخصيات ست، ويرى من خلالها مراحل حياتهم المتعاقبة حتى الموت. ويجرى فيها البحث عن الحقيقة التي ندرك في النهاية أنها موجودة في ثديا كل تجربة. ولكن العقل لا يستطيع تجريدتها، والكلمات عاجزة عن التعبير عنها. وهي في هذا كله تبحث عن الحياة من طريق قصصها السبعة تكبكت (تيار الوعي) مؤكدة أن الإنسان لا يبدده شيء مثلاً يبدده فقدان البصيرة والحياة الذاتية. وتنادى بث العلاقات الحميمة بين الأفراد والتعاطف والحب. فيها يولد الإنسان الكامل الذي سمع بكامل إنسانيته ودنيته، ومن هنا دعت في قصصها ومحاضراتها ومعالجتها إلى الاهتمام بالحياة والاتفات إلى ما نخرج به هذه الحياة لأن الحياة - على ما تقول هي - حالة مصيبة، عطاء نصف شعاع يحيط بنا، من بدء الوعي إلى نهايته وليست الحياة سلسلة من مصايح

العربات مصطفة بشكل متناسق، ليست مهمة الروائي، أن ينقل هذه الروح للشابة، غير المعروفة وغير المحددة، منها كشفت من نفس أو تعيد، بأقل ما يمكن مما يحتلها من أشياء عريية أو خارجية؟^(٣٢)

وهكذا تتحدد ملامح «تيار الوعي» الذي بدأ على يد «جويس» في عشرينيات هذا القرن. واكتمت ملامحه هذه في أوائل الثلاثينيات، وتأثرته من بعده «وولف» وغيرها من الروائيين، وأصبح ثورة في الأدب الروائي في العالم كي تأثره الروائيون في أمريكا وفرنسا. وامتد تأثيره لتشمل القصة القصيرة، والشعر مد «بيوت» و «إرزابوند» الذي كان صديق «جويس». وقد كتب إليوت شعرا حافلا بالأسطورة والرمز في الحقة فيها التي كتب فيها «جويس» قصص «تيار الوعي»، وأثرت في تحويل مجرى القصة في الأدب العالمي، وما زال تأثيرها واضحا في مجرى القصة العالمية، ومنها قصتنا العربية. على تفاوت في نبي عنصر أسبق. أو عصر أخرى عربية من «تكبكت هذا التيار».

على أن «تيار الوعي» لم يكن الثورة الأخيرة التي عرفتها القصة العالمية، فقد حدثت اتجاهات جديدة في الرواية بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كانت أقل تأثيرا من تيار الوعي، على المستوى العالمي. لموضوعها فلسفات بعيدا ازدهرت إبان تلك الحقبة، وربما حفت أحداثها، وانحصر تأثيرها. وأهم هذه الموجات الجديدة هي «الرواية الوجودية» متأثرة بفلسفها وكان أشهر كتابها واحدا من فلاسفتها المبرزين هو «جان بول سارتر». الذي كتب بوحى فلسفته كثيرا من المسرحيات والروايات مثل «الغديان». و «الغديان» هو «ألبير كامو» في «الغريب» و «الطاهون». وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى الإنسان الثقة التي باعدت أهوال الحرب الثانية بينه وبينها. ولذا جعلت الإنسان هو محور فلسفتها ومدنو أفكارها، وبادت بحرية الإنسان التي تمثل في اختياره، والاختيار نفسه هو الطريق إلى الالتزام في موقف تتحدد به علاقته مع الآخرين على ما نادى به «سارتر» وانعكس في أعماله. وقد اهتموا بالفكرة أكثر من الشكل. ولد هو بانصوب المعبر عن موقف بداته متأثرين في ذلك بمدرسة «السلوكيين الأمريكيين»، على ما يسمون من تنافس. ورصدت الوجودية أن يكون للإنسان «عالم داخل» ناظر على ما في روايات تيار الوعي التي رأوا كتابا يربطون الواقع. ولذا فإنهم عوا بانوصف الحواسي والكاشف. فلا تدخل من الكاتب. عن الحالة النفسية للإنسان. وقد سحر «الوجوديون» من «تكبكت تيار الوعي» بوصفه وسيلة للكشف عن أثر المجتمع في الإنسان الذي لا تمتنع بوجود كامل مستقل. إذ تفرص التقاليد والمواصفات الاجتماعية نفسها عليه. وتلقى به دائم في موقف خصوصية مع مجتمعه

كذلك. هناك أصحاب «الرواية الجديدة» يسمون على «المدرسة الشيئية» ولم يعرفوا من رواياتهم وبين مساربهم القسم. وسمى رواياتهم - كما في السجاء - لوحة احتديده. وهي تتمثل في عهز حيل جديد من الأدباء أبرزهم «كلود سيمون» الذي كتب قصة «العشاش» سنة ١٩٤٧. و «مارجريت دورا» في روايتها «قطرة في مواجهة الباسفيك» سنة ١٩٥٠. و «الآن روب جرييه» في روايته «المحافة Les Gammes» سنة ١٩٥٣. و «ماتالي ساروت» سنة ١٩٣٨ في روايتها

«الفعالات» وغيرهم ممن نادوا برواية جديدة تقوم على الاهتمام بالشكل، وكان ذلك ثورة مهم على الوجودية التي جعلت المصنوع له «معلية»، وهي مدرسة فيها ثورة أيضا على المدارس التقليدية. لأنها ترفض أن تكون عناصر الزمن والحداث وما يتصل بحياة الإنسان مقبلا لتكون، كما تنور على «تيار الوعي» لأنها ترفض أيضا أن تكون الذات مقياس الكون. وهي في جملتها ترفض ربط الأدب بالأيديولوجيات على مائز الوجودية. وقد تسهم نهر مهم في ترسيخ هذه الموجة الجديدة، فكتبوا عنها كتابات مثل «نحو رواية جديدة» لجريه، و«عصر الشك» لثاني ساروت على أن هناك رهطاً يكتبون روايات لا يتقيدون فيها باتجاه معين.

وإد انتقد من ذلك كله، لتقف أمام إنتاج الروائي العربي حين لنا، أنه تأثر بأصداء هذه التيارات والثورات الجديدة في الأدب العالمي، خاصة في مصر، رائدة التجديد في الأدب العربي الحديث في شتى فنونه واتجاهاته. ولقد عرف أدباؤنا الروائيون هذه الاتجاهات وقراءها ونهجموها حتى وهم يكتبون أدبا واقعا، مثل نجيب محفوظ عبقري الرواية العربية، فقد كان ملما باتجاه «تيار الوعي» واستوعبه في لفترة التي كان يكتب فيها «رفاق المذبح» وكان على علم بجويس. وكافكا.. وبروست وكان النقد يوجه إليه بأنه يكتب بأسلوب القرن التاسع عشر أمذاك، وهو يبرر ذلك بقوله: «لكني وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنسب الأسلوب.. لشعوري بأنني أكتب للتجربة التي أقدمها..»^(١٢) ولذلك، فإن المناخ عندما أصبح مواتيا استخدم «لإنتاج الروائي» في دينا هذه الأساليب والتيارات الفنية الجديدة. ومن أبرزها تيار الوعي على ماثل - مع تفاوت في تهي عاصره أو بعضها - لدى «مصطفى محمود» في «المتعجل» «أوتل الشيبات» وهي رحلة في عقل إنسان اكتشف فجأة أن العالم الذي يعيش فيه هو كله وهم وحداغ وريف وكذب حتى أصبح يعيش مجردا من الإحساس عن مايشمل في وعي «حلمي» بطل الرواية، وهي من بدايات روايات القصة القصيرة في أدبنا الروائي. واستخدم فيها «المولوج الداخلي» مستخدما فيها. كذلك نرى «نجيب محفوظ» بتصدي عومته الفنية لفئة يكتب «القصص والكلام» سنة ١٩٦١، «واللمان واخريف» سنة ١٩٦٢ مستخدما «تيار الوعي» أروع استخدام. ويتوسل بالمولوج والرمز ليعمق شعورنا بالشخصيات في حركاتها النفسية، ويرفع به مع ليقدم بعدها «الطريق» سنة ١٩٦٤ «والشعاع» ١٩٦٥، «وثلاثة فرق الليل» ١٩٦٦، «وميرامار».. وتتحل فيها جميعا سبعرته على هي الرواية الحديثة، إذ يوظف الرمز والأسطورة أو أساطيس للبحث إلى جانب «المولوج» و«نحوي» الذات، في أعماق القصة خاصة.. «الطريق» و«الشعاع» و«ثلاثة فرق الليل»، لتعبر عن أولئك المخططين الذين لا يحسون بروابط تجعلهم متمين إلى واقعهم، إلى جانب استخدامهم له في بعض قصصه القصيرة على أن جيلا من الشباب الذين وهبهم الله قدرة على التجديد والأصالة، ويرجو أن يحدثوا ثورة في روايتنا المعاصرة، قد تعمقوا هذه الاتجاهات بعناية جديدة، وأنحدوا منها بخط غير قليل، وتأثر رهط منهم بتيار «وعي» على مايجد لدى «عبد الحكيم قاسم» في «أيام الإنسان السعة»

(سنة ١٩٦٩) الذي صور لنا من خلال بطلها صباه في القرية، ومضطرا عليه من معير في رؤية له، واقعية ناضجة بالشاعرية، استخدم فيها التداخي ونسب التذكر من خلال تقسيم الرواية إلى فصول، جعل كل فصل منها وثبة زمنية لمرحلة من حياة البطل في القرية. وعلنة على ماطرأ فيها من تعبيرات، وكذلك نرى «محمد عوض عبد العال» في «سكرمر» التي عبر فيها عن كل تيارات الوعي، من خلال تيار وعي واحد لإحدى الشخصيات. وغيرهم كثيرون لا يتسع المجال هنا لتسوية بإبداعهم ونما لأعماهم الروائية من نصج وإفادة من التيارات الأدبية في علما المعاصر

...

أما القصة اللبنانية: فإنها تأثرت - مثل المصرية - و«عراقية» والسورية وغيرها من روايات المنطقة العربية - بهذه الاتجاهات الجديدة. وإن ظلت مصر باعتزاز الباحثين العرب جميعا^(١٣) هي الرائدة في مجال الإبداع والتجديد، ولكن لايميب عنا أن نوه بدور لبنان في ازدهار الرواية العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ودورها لايمكر في استجابة أدبائها المبكرة لدعوات التجديد في أشكال الأدب وفنونه، ومشاركهم إلهامهم المصريين في الاصطلاح بدور الريادة والتجريب والإبداع، وعي عن البيان لتسوية بدورهم في إقامة الصحف والمجلات وهجرتهم إلى وطنهم المصري وإسهامهم في إقامة مجلات والصحف، ولعرة أكثر أدبائهم باسمات الأجنبية خاصة الفرنسية. فقد تسهموا إسهاما جب في نقل أمور من صور الأدب وخاصة الأدب الروائي في شكل مسلسلات في صحفهم اللبنانية أو في الصحف التي أسسوها في مصر، يجذب ما كانوا يدهونه فيها من أولاد الفن القصص.

غير أن هذا الدور الريادي كان في كثير من الأحوال يتجه إلى الرواية التاريخية أو الاجتماعية منذ محاولة «ناصر البازجي» في «مجمع البحرين» ومحاولات ابنه سليم البستاني (١٨٤٨ / ١٨٨٤) التي كان يشرفها في مجلة «الحنان» مثل رواياته التاريخية «روميا» و«بدور» ومثل رواياته الاجتماعية «الحيام في جنان الشام» (١٨٧٠) و«أسماء» و«بيت العصر» التي استلهم أحداثها وشخصياتها من بيته اللسنية^(١٤) إلى محاولات «جورجي ريدان» (١٨٦١ / ١٩١٤) في الرواية التاريخية. وريادته معروفة في هذا المجال، وكذلك «سعيد البستاني» (ت. ١٩٠١) في قصصه «دات الخلد» و«سمير» ثم «إليس البستاني». وفرح أنطون (١٨٧٤ / ١٩٢٢) ونقولا حداد (١٨٧٢ / ١٩٥٤). ويعقوب صروف (١٨٥٢ / ١٩٢٧) و«جبران» ١٨٣٣ / ١٩٣١ صاحب «الأجنحة المتكسرة» (١٩١٢) التي أروخ فيها حياته المعاصرة في لبنان مع سلمى وتركزت بروماتيسها أثرا في الرواية اللبنانية، هي وأقاصيصه «الأرواح المتمردة» و«عرائس المروح»، وعبها ناقش قصايا اجتماعية تشبه قصة «سلمى كرامة» في تدول صادق. وأمين ناصر الدين في «غادة بصرى» (١٩١١) مستوحيا تاريخ لبنان في عهد المماليك. «وأمني طاهر خير الله» «المرأة ملك وشيطان» (١٩٠٧) و«مينا خليل نعيمة» (١٨٨٩) الذي بدأ يكتب الأقصوصة منذ نشر «سها الجديدة» (١٩١٤) وكانت أقصوصته الأولى ثم «العاقرة»

الأبوين^{٢٧}، ليحسمه من خلال ملامح بارزة وموهب رافضة حتى تصبح هذه الصورة، هي المثل الذي يحتديه الأدباء الشاب في سنين، وخاصة صاحبات الإنتاج الروائي مثل «ليلى عسيران» في روايتها «أنا أعياء» (١٩٥٨)، وفي روايتها «الآلهة المسوخة» (١٩٦٠) المتأثرة فيها باتجاه «إدريس» على نحو واضح، يعكس تأثرها بفكرة الوجودية عن حرية الفرد إزاء تقاليد المجتمع، وضرورة تحديد موقفه للتعامل مع مظلمة إزاء هذه التعاليد. ولذا يرى في هذين برويس. من خلال تقديم شخصياتها خاصة، شخصية البطلة، التي تعكس ظاهرة الاحتجاج والفرد، على وضع الأنثى في خصوصيتها للتعبير، وللرجل.

كما تنعكس في الحرية الحسية التي يجارستها الأبطال، وكذلك فعلت «ليلى عسيران» في روايتها الأولى «لن يموت غدا» (١٩٦٢)، وفي روايتها الثانية «الحوار الأخير» (١٩٦٣)، وهاتان تبرر في هذه الروايات، صورة الفتاة المتمردة على المجتمع، وعلى السلطة الأبوية، أو سلطة الرجل بصفة خاصة، والفتاة المتحررة في سلوكها الحسي هي التي تغلب على كل هذه الروايات، وقد لاحظ ذلك بحق «الدكتور صيد» التنازع، ورأى في هذه الروايات، أن الجنس يبدو فيها خارجا عن السج الروائي.^(٢٨) وإلى تأثير الفكر الوجودي الواضح في الرواية اللبنانية المعاصرة، الذي عبر عنه بعض كتابها وعلى وجه الخصوص كتاباتها، مستعينين في ذلك بطريقة السرد القصصي المعروف في أكثر أعمالهم هذه، فإننا نجد من تأثر من الكتاب «بتيار الوعي» مثل توفيق يوسف عواد، في «طواحين بيروت» (١٩٧٢)، واستخدم «هونتاج السيمالي»، وهو الموبولوج، مستخدما عكس فيه فهمه لتيار الوعي، وفيها نبدأ بالحرب الأهلية في لبنان كما استخدمه «حليم بركات»، وهو من أصل سوري على ما صرح هو نفسه من محاضرة له بدمشق عام ١٩٧٩، وليس لبنانيا، لكنه أقام في لبنان خلال دراسته في مرحلة حياته الأولى، وتأثر بمناخها الأدبي على نحو ما^(٢٩). وهو في روايته «سنة أيام» (١٩٦١) يستخدم الرمز والتداعي والأسطورة، ويتناول القضية الفلسطينية، ويقدم إلينا «المجتمع» بأسره، إذ يجعل البطل في الرواية، هو هذا المجتمع، وليس هو الفرد، «وشخصياتها تعاني ما يعاني هذا المجتمع، من هموم وأزمات وأعياء... فنصورت فيها مدينة ورمية سميتها «دير البحر»، وأحيى بها «فلسطين» تواجه تحديا وحصارا، وكان الخيار بين أن تستسلم أو تكاظم، فاختارت الكفاح». على ما جاء على لسانه.^(٣٠) وكذلك فعل في روايته الثانية «عودة الطائر إلى البحر»، إذ جعل فيها البطل - كما سبقنا - هو المجتمع كله، وليس البطل فردا أو أفرادا، واستخدم قدراته الفنية التي تحلت في حله استخدام الموبولوج والمونتاج السيمالي والحلم والأسطورة. وهو من القلائل الذين قدموا روايات تصور القضية الفلسطينية هو والرواية «ليلى عسيران» التي كتبت بعدة سنوات روايتها «عصافير الفجر» (١٩٦٨). وقد عاشت مع الفلسطينيين في بعض مواقعهم، وروت أحداثا حقيقية استخدمت «سج الروائي» لتقديمها، ولم تراوac التسلسل الزمني أو ذكر الأسماء الحقيقية^(٣١)، وكانت هي و«حليم بركات» من القلة الذين شاركوا بإنتاجهم الروائي في تصوير «القضية الفلسطينية». يضاف إلى روايات «غان كتمان» و«فهد أبو خضرة» و«سحر توفيق» وغيرهم من نقلوا

(١٩١٥) «٣٧» غير أن له قصصا ذات مغزى فلسفي هي.. «مذكرات الأرقش» و«لقاء» و«مرواد» وكلها معبرة عن «فكره الكوني» ونظمه عندي. وقد كتبها بعد عودته من المنفى إلى لبنان سنة ١٩٣٢، وهي أقرب إلى «الترجمة الذاتية الفكرية» المعبرة عن اتجاهاته الفكرية «إذا تجاوزنا عن بعض الشروط اللازمة هذا القالب الفني» إذ استوحى حياته لفكرية والتأمنية والشعورية في هذه الروايات. وروح فيها بين الحقيقة وعصر محبة.^(٣٨)

هذا إجمال شديد محاولات الجيلين الأول والثاني في الرواية اللبنانية. منذ رواية النهضة إلى الحرب العالمية الثانية. أما بعد هذه الحرب فقد سجلت جيلا ثالثا أسهم فيه بعض رجال الجيل السابق عليه، مثل «عازون عبود» في روايته «فارس أعا» التي كان يشر بعض قصورها في مجلة «المكتشف»، وشملت بعد وفاته، وهي رواية تاريخية. كتب فيها عن القرية اللبنانية مستوحيا فيها معاناتها في العهد العثماني، ولثانية «الأمير الأحمر» تاريخية كذلك استوحى فيها تاريخ لبنان أيام حكم الأمير «بشير الشهاب الكبير» ويستخدم السرد والتقرير والمباشرة، وليس فيها حرص على فئة الرواية.

نكتنا إزاء الجيل الثالث من الروائيين مجد أبعادا وبروزا جديدا، وملاحظات أكثر حرصا على تكتيك الرواية، واحتقيل ليدخل من شباب المثقف. وعلى «سهيل إدريس» في طبعه هؤلاء ثلاثية «الحلى اللاتسي» ١٩٥٤ و«الحندي العميق» ١٩٥٨، و«أصابعنا التي تحرق» (١٩٦٢)، ومن قبله «توفيق يوسف عواد» في - روايته «الرهف» (١٩٣٩).

ونجدر ملاحظة هنا أن روايات «سهيل إدريس» وخاصة «الحلى اللاتسي» كان لها تأثير بعيد المدى في المناخ الأدبي الروائي في لبنان، وحظيت باحضان الأدباء والنقاد، وكانت مثلا يحتذى في تكتيكها واتجاهها الفكري الذي ينبع من الفكر الوجودي، فيها تصور تجربة الشاب العربي المثقف من خلال تصويره حياة البطل - مع «لبنان» و«مارجريت» حين يسافر إلى باريس في بحثه الدراسية، ثم مع «جانين مونرو» التي يبحر بها رغم صدق عاطفتها وإخلاصها له، وهو يتحلى بها في سهولة معينة، رغم أنها تحمل جيتا، ورغم حبه لها، لا يبرطه من تقاليد تشده إلى أمه المسيطرة. وإلى أخته، وإلى «ناهد» المتحطمة ويسود إحساس بالفرد على «سلطة الأبوين» كما يسودها لتحرر الكدم من قيود التحريم التي تعرض الرقابة على الممارسة الجنسية، على ما يمثل في «سبوك» «سامي» بطل الرواية الأولى - والروايتين الأخريين. وما أطول تلك الصفحات التي صور فيها في صراحة وملا مداراة، معانيتها البطل مع العنيتات العرنسيات، خاصة هؤلاء الثلاث اللاتي تعلق منهن بواحدة هي «جانين» أكثر من غيرها، وعكس من خلال هذه التصريحات هم الشاب المشرق إلى الجنس، في ضمنا لا يرنوى. ثم لا يلبث أن يسهي البطل من دراسته في باريس، ويعود إلى وطنه «بيروت» ليتحول إلى الدفاع عن القضايا الوطنية أو القومية عن ماتعكسها صفحات عديدة من الرواية. ثم يعاود في «الحندي العميق» تقديم صورة الشاب المتمرد، على «سلطة

تصوير القضية الفلسطينية إلى محال الفن القصصى بعد أن كان قد استأثر بها الشعر ، وظل تصويرها مقصوراً عليه وحده ، وهم بهذه الروايات والأعمال القصصية القصيرة لبعض الكتاب الفلسطينيين ، طرحوا قضية فلسطين ، ليشارك الفن القصصى الشعر في معالجتها . والروايات والقصص القصيرة الفلسطينية ، تعتمد - مثل هذه الروايات الثانية التى نحن بصددتها - على الليل إلى التذكر واسترجاع أيامهم وذكرياتهم الماضية في وصفهم السلب . على اختلاف بينهم في مستويات الفن ومن يتصور برواياتهم من اللبنانيين إلى هذا الاتجاه أيضاً يوسف حشيش الأشقر ، في روايته الأولى «أربعة أقواس حمراء» (١٩٦٤) التى استخدم فيها المونولوج والتذكر والرمز والهديان ، وحكس فيها إحساساً بالعث ، تمثت في مصر بعض أبطالها الذين يموتون أو يؤثرون إلى الاختيارى . وأكمل في روايته الثانية «لانتبت جلود في السماء» (١٩٧١) تنوع الشخصيات التى أطلقت من «المصر العاشر» - على ما يراه - في روايته الأولى ، مستخدماً فيها «تيار الوعي» على حوجة أفضل .

ومن سار على نهج هذا التيار أيضاً ، «إمل نصر الله» التى كتبت ثلاث روايات في هذا المجال ، بدأتها بروايتها الأولى «طيور أبولون» (١٩٦٧) (١٢) ، والثانية «شجرة الدفل» (١٩٦٨) (١٣) ، والثالثة «الرهينة» (١٩٧٤) (١٤) ، وفيها جميعاً تصور الريف اللبناني - ومضى تنمرد في هذا الاتجاه - وتركز اهتمامها إلى وضع المرأة في هذا الريف متعمدة كانت أم غير متعمدة ، وتلج فيها على بقل صورة «الغاة» للظلمة على أنهرها ، وضياها دائماً في غمار التقاليد القاهرة - وشعورها في كنفه البيشة بالفراخ الروحي ، وبالفرة إزاء ذلك القهر ، كأنها «مزل .. ألا ترويه ؟» إبه قدرى .. أود الاعتاق .. على حد تعبير «ربا» «بطلة» ، «شجرة الدفل» التى أصغى بها شعورها الكامن بالقهر الاجتماعى إلى الانتحار لتكون ذكراها غصة في حلق أهل قريتها ، مثل «رهرة لعل» .. مظهرها جميل وطعمها مر ، وهو طعم سام يجلب الموت . (١٥) وهذا القهر يغرس في نفوس شخصياتها الساتية «الخوف» دائماً ، يطل مسلطاً فوق رؤوسهم كالسيف ، حتى يسقط في النهاية ، ويسمر الحد الفاصل بين العقل والجوهر ، وما الخوف في رواياتها ، إلا غلبة الرجل على المرأة وحبروته وأثانيته . حتى ليؤدى بها هذا الواقع إلى الانتحار ، على ما حدثت لبطلة هذه الرواية أو إلى «الخوف» على ما حدثت لشخصية «ثروينا» - في «الرهينة» (١٦) التى ماتزال - رغم أنها كانت في الثمانين ، تعيش حالة نجم على نفسها أوهام الحب الذى حل بينها وبين تحقيقه ، فهى تخلق في ذكرياته في حلم دائم ، وهذيان هستيرى ، وأنصحت بذلك الخوف أسطورة من أساطير القرية . وما ذلك إلا لأن واقع القرية هو الذى حولها إلى أسطورة - هذا إلى ما يسود رواياتها من نقل لأثر الواقع السبى في حمل شباب القرية إلى المحرقة منها إلى المدينة ، أو إلى بلاد بعيدة كأمريكا ، وما هذه المحرقة من أثر في حرمانها من الشباب ، وهم مصدر قوتها وعماؤها وراثتها ، وما هذه المحرقة إلا بسبب فقر القرية لدى يحملهم في خوف لا يريم ، سواء أكانوا رجالاً أم نساء . لكنها في رواياتها تكاد تقصر نظرنا على المرأة ونقصها معانها بأسرها ، وتصورها دائماً عاطفة «الخوف» قد تجسست في نفسها لعوامل القهر ، حتى لقد جعلها في حالة خوف دائم ، مما جعلها مريسة المجتمع

الريف والمذكر على حد سواء ، وبستوى في هذه المرة المثقفة وغير المثقفة ، لأن المثقفة التى نالت صغراً وافر من الثقافة ، ظلت معه أنها متنازل حريتها ، لكن هذا العلم - مع ذلك - لم يدفع عنها عائلته هذا «الخوف» على ما تمكسه من حلال بطلات ، رواياتها الثلاث «مستعينة بتداعى المعانى الذى يضح المجال للشخصية أن تستعيد ماضيها خاصة في القرية اللبنانية ، مستحضرة كل ممر بها من مظاهر خوف وصهر والعنت . وقد اتخذت «الكاتبة» كل شخصياتها من «قرية»

في «طيور أبولون» تستعيد «مى» ذكريات في قريتها التى بدأت فيها وخرجت لتتال خطاً من التعليم ، وتتردد على القرية ، حيث تستحضر ذكرياتها . وهى تقدم نماذج لما فغته الأوصاف القاهرة في الريف من تبوين من قدر الأنثى ، وإخضاعها للأعراف دون ما مراعاة لإرادتها وعاطفتها ، حتى لو نالت حظاً من التعليم ، على مقهورة أبداً . فظهر الرجل يابها . ولأنات . وهى تستعيد هذه الذكريات من خلال قصص لفتيات ثلاث ، الأولى «مرسال» التى كانت تخيم بالزواج من «راجى» الذى دمع إلى الهجرة للعارج ، ويزوجوها من «جون» المهاجر صديق أحميا في المهجر . لكن رغم رواجها ، تظل حول عمرها . تعلم بقاء «راجى» . والثانية «علاء» لاتتزوج «كهل» الذى يبادها العاطفة . بل تفرس عليها التقاليد الزواج من آخر ، (١٨) وكذلك الثالثة «ليل» التى تتزوج من كهل تسمى بعد هجرته من قرية باسم «ساجون» بعد ما كان اسمه «سمعان» ، وقد زوجها أهلها منه تحت إعراء الدولارات ، لكنها ضحكت «لإنقاذ عائلتها من الفقر» . (١٩)

والكاتبة في كل ذلك ، تستخدم التداخلى ، حين تستدعى «مى» ذكرياتها هذه عن الفتيات الثلاث وقصص حين الحق ، وروايجهن المخروص ، وكأنها تستدعى أسلاماً ، كما تستعين بالأسطورة أو الخرافة المتأصلة في القرية ، وتوظفها فيها ، لفرج بين مشاعر «مى» وبين ما تمكسه تلك الأساطير من إيماءات ، كاستخدامها لأسطورة «الفرقة» . «أسطورة» «باب السكر» «حيث شاهد أبو غنبل جد جدنى الحية الرائعة تمشط شعرها بمشط الذهب» على حد تعبير البطلة «مى» . وأسطورة أخرى سمها «أبو نواف» الذى يحلو إلى «طاحوت» بعد خلثها من الناس في الليل ، ليحلو بجماعة من أحس احتاروا طاحوته لإقامة حللات الزفاف . (٢٠) وكأنها هذه الأساطير قد فتحت وهى مى على عشرات الأساطير غيرها . والكاتبة إلى ذلك ، استخدمت «المونولوج» والحلم وحلم البقطة والهديان في رواياتها الثلاث ، لتعكس مشاعر البطلات ولاسماً «الخوف» الذى أجادت تجسيمه في كل شخصياتها الساتية في هذه الروايات . على ما سمعت الإشارة . وإلى «الخوف» وعده يعزى إحقاق الحب لدى شخصيات «طيور أبولون» وهو الذى كان وراء «انتحار» بطلة «شجرة الدفل» ، لأن خوف «لأ» من الفصحة والعار حدا بها للأشد مخشورة «يوحاس» لترويحها من «بحول» على غير مائوى «البطلة» مما دفعها إلى الانتحار ، والخوف هو نفسه الذى كان سبباً في «جون» و«ربينا» التى كان اسمها «سهير» . وتركت بطلة «الرهينة» مذكراتها عندها ، لأن خوف الأهل من قصة الحب التى شاعت عن «ثروينا» في القرية ، دفعهم إلى احتيولها بينها وبين تلك العلاقة ، شأن موقف أهل القرية دائماً . إراء عاطفة الحب

لكي «خوف» كما عكسته هذه الروايات، في مجاز واقتدار. كان ممثلاً بصورة شديدة الإشعاع والإيجاز. في شخصية «رأية الحى» هذه برهنة. بعد أحداث أيما إحادة في تصوير الخوف الذي يستحوذ على شخصيتها ويسطر على عالمها الداخلي. وعلى كل سلوكها وتصرفاتها في عام التوقع. وهي في كل الرواية تعكس صورة صحيحة تأثير الخوف في تصرفات الإنسان استجابة. استمر من كوامنه. إذ تدو لنا مدعوية من سمود «ممود» التي لدى يعمل ويندعا لديه. ويرفض مسهرته عيبها وعلى القرية بأسرها. وقد وهبها ابوها له منذ ولادها استجابة لرعه هذا الذي المسهر إذ طلب منه أن يحبس الطفلة زوجها. وبلغ الخوف باطنية حد تمثلها شخصية «ممود» في كل لحظة غلبها عليها بالتحيز من قبضته حتى تشد صورته بحسمة في صورة طيف يطرق بابها ليلا وهي مع «مرون» ربيبها بالحكمة. لدى يادها العاطفة وتحمي الإملات من بأسر خوفها من «ممود» تشكل علاقتها بالزواج. لكنها تخضع بسبب هذا الخوف. حتى تستسلم للأحلام والأوهام ويرأى لها في حلام بعضها كابوسا محيما. يحول بينها وبين حبيبها. وانكابتة في كل ذلك. تلعب متميزة بين روايات نيبات. إذ قصرت فيها على الترفيع. وعلى الاحتجاج على وضع المرأة فيه. وأصاحت جديداً حين شغلت بطلانها السالبة من الرعب. وعالجها سواء «بقيت» هذه شخصيات في رعب. وانتقلت إلى المدينة بعية التعليم. واستخدمت في مدخله تلك النفسية في فضاء الرواية. عناصر غير قليلة من «تيار الوعي» على ما بين. وذلك الاندماج أيضاً جديداً على الأدب السالى الروى في نبار. إذ تعتمد صاحباته في المقام الأول على الأسلوب السردى في مكث روايات. لكنها تتفق معهم في سوي موقف الاحتجاج السالى. وبالتالي باطراف من التفكير الوجودى في محاولها بدافع عن نحر المرأة راء موصفات مختص. وبأطراف من العملية التي تعكسها من خلال تدعيات بعض شخصياتها نازرا بكل من البيركامي وكافكا حين تظهر حيوانا من الحيوان. وتقف رواياتها مسيرة كدس بقل صورة للمرأة المسيحية ووضعها في إطار الأسرة. وهو بلا تعبر عليه إلا قبلا في الرواية السالبة

وتشبه في جواب من هذا كله. «الاديب» «حنان الشيخ» وهذه لاديه في ثلاث روايات آخرها رواية «حكايه رهرة»^(١٩٩) التي صدرت في سنة ١٩٨٠. وهي تعكس مبدئيه من امتلاك لادواها الفنية. على نحو أعظم لما بدا في روايتها الأولى «انتحار وجل ميت» (١٩٧٠)^(٢٠٠) والثانية «فارس الشيطان» (١٩٧٥)^(٢٠١). وفيها جميعا تستخدم «تيار الوعي». وجعل تلك كريات على تصاد انشغافات أساس الصباغة لرواية في كل منها. وتعمل فيها كلها بعناصر من هذا التيار. حسن استخدامي. وتنطق في بوضوحها باب اللغة. ومن «على طرح السرد القصصى». وتتحه تهاى عن عالمها الروائى. على ما عكس «إلى نصر الله». وقد حددت اتجاهها هذا مد روايتها الأولى التي تقدمها على لسان الطفل. تغل إلينا من خلالها عالمه. فهو في السادسة والاربعين من عمره. «مروح من امرد لأعمل». وه ابن في سن مراهقة. وهو صحنى شهيد. يعيش رمة نسيبة. إنما من اثر نشاته الأولى. «فانا عيش عسى». لم تفكر متى «ساصر لإنسان آخر». ولم شرط على

أن أتمنى لإنسان آخر أو أفكر فيه»^(٢٠٢) على ما جاء في المونولوج الداخلي لهذا الرجل. في مشهل الرواية. كما يحطنا موقع أن تكون أرمته راجعة إلى عقدة «أوديب» حين تمضى في متانة الرواية. لكن انكابتة تكشف نفسها عن سر أرمته في الصفحات الدينة. إذ قد فقد رحلته إلى حد تصحى إحساس الشك لديه. في انتهاء ابنه إليه أو «إلى أى إنسان آخر». لكنه لم يكن من ذلك الصنف من الناس الذى يستسلم «لأمر وقع عليه وانتهى». بل يحاول عقد علاقات مع فتيات صغيرات أو مراعاتات. إلى أن يلتقى ذات مساء بإحدها في حقل. ولم تكن تتجاوز العشرين. طفلة عابثة لامية يحس نحوها بهادفة. ويوهى «تبادل إياها». كانت تتمدد على أريكة وترسم على الأرض والحدران. في الشقة رسوم وكتابات خطها «دانيا». «أنا أجمل بيت في العالم». «أنت لأعجب سواى». كان يبحث في كهوته ورمته عن «أم» وهي أصغر من أن تكون أمي. لأنها طفلة صعبة غريبة فيها «أناية» الطفل وقسوته. كان يبحث عن عاطفة الأمومة تتعرضه ما فقد من وجوة. أو سامة مع زوجته المستنسة التي لا تترك نورة إيجابية حتى حين تعلم بعلاقته بهذه الشابة التحيلة التي كان أخرى بها أن تكون العلاقة بينهما وبين ابنه. ويعيش في أزمة التردد لحوص من علاقته بذلك الصغرى (ص ٧٨). ثم يهبها. ولا يلبث أن يندم ويقرر السفر ملتصقا بسلوى. لكن حيا يظل في قلبه. ويظل يحلم بأشواقه نحوها. وأشواق الحس إلى الأخريات. حتى يائعات الحسد كانت رغبته الدنية بهو إلين.

لأدرى ما عمله هذه «القصة القصيرة» من دلالات هي في ضمير مبدعها. ربما كانت تلح من خلال مصورها. إلى «حالة التناقض الاجتماعي» وإلى الازدواج في شخصية الرجل من خلال ماتمه من تداعيات «البطل» من تحمظه مع زوجة. برفض عيبها قيودا ولا يرضى لما أد تقيم الحملات أو ترتدى القصر من الثياب. أو أن تعبر لون شعرها. لكنه مع ذلك يستبيح لنفسه علاقات مع تلك الشابة الصغيرة. ومع أخريات. بل مع نساء الليل. وانكابتة ما تصرح بأن شعوره مع هؤلاء كان طامعا بالتفرز والاشمترار. وتغل في ذلك ما يفتح إلى الاحتجاج الحقى على سلوك الرجل الذى يتشى إلى هذا الطرار من الرجال.

على أن البطل. رغم ما فيها من طفولة. فإن صورها تعكس انتحار الشديد. فهي جريئة شديدة الإقدام في لقاءها معه. تخرج معه إلى أماكن بعيدة عن المدينة وتتامل معه في صراحة مكشوفة. وتلتصق بالأعداد للقات. إذ تكلم على أنها متعلقة بريارة إحدى صديقها. وحين تعلم ألا جدوى من علاقتها به وهو على هذه الحال من فقدان الرحلة. تقيم علاقة جسدية بآخر. ورثا في ذلك التصوك ما حمل معنى التحرر من قيود الحس المفروضة على نساء

على أن هذه القصة القصيرة التي جاءت في «ست وثمانين صفحة». حاكمة تلامح تيار الوعي التي وعظما في روايتي «الديتين» على نحو أشد امتلاكا لها. كما استخدام الرمز مثل «الصحر» الذى استخدمته

في روايتها الثانية ومرا للشعور بالليل والليل ، (ص ١٠ ، ٨٥) أو الخلد الذي رمرت به إلى شعور بعثية الحياة على نحو ماصلت في « مرس النهر » . أو استحدثتها « لحم » (ص ٣٦) . وهذا الرمز منتج على توظيفه في روايتها الثالثة يحمل لنا دلالة شديدة العمق . بل إن الرمز يمثل بقوة في عيون قصة نفسها . ربما « يكون هذا الرجل الميت » رمزاً موت هذه المظهر السلوكية الشاذة التي تظهر الرجل في المجتمع بشخصيته الأزدواجية على نحو ما تنقل من تفاعلاته وذكرياته ، وربما كان هذا النسب هو انتحار من جانب الرجل الذي يتمي لمثل هذه الشخصيات الفريضة في نهاية النطل إلى الحيرة والتردد والقلق . ما يشي بهذا التبدد ولتلاشي وانعفاء

لكنها هنا لا تحمل بالأسطورة . والحلم . وكشف الجواب العديدة للعالم الدخلى . مكتوبة بكشف جواب بارزة من هذا العام . - ورغم ذلك - كانت هذه الرواية إشارة إلى طريقها الروائي . مدى محاول فيه توظيف عناصر هذا التيار . وكانت خطوة على هذا الطريق . تشير إلى قدرتها على مواصلة المسيرة إلى الأمام . فهي ترسم خطى لها . وتبحث عن طريقها في مجال الإبداع الروائي . وقد حملت من عناصر الفن التي ستوظفها في أعمالها التالية على نحو أفضل . كما كانت الطفولة هنا بارزة بذكرها على لسان البطل . وهي في أوجسها حادة بدعة شاعرية ذات الإيقاع الموسيقي . والعبارة الشديدة الإيجاز . المحافظة بالدلالة . خاصة حين تكون « آراءه » مستطوق . يقطع به موبوح البطل . آتد نقف أمام « حوار شاعري » . سواء كان هذا الحوار بين البطل وبين « دابيا » . أم بين وبين زوجته أم بين وبين أحد أصدقائه . أما لغة الذكريات فقد خلقت من العافية التي يكثر من استخدامها في الروايتين التابيتين . مما حمل القصة كلها . تبدو وكأنها قصيدة بصرية

أما في روايتها « فرس الشيطان » فإنها خطت فيها خطوة أفضل . إذ عكست فيها جوانب من الخصائص التي تمكسها روايتها الأخيرة من حيث اهتمامها إلى وسيلة الحلم . وخاصة حلم البقطة . واستخدام الرموز على نحو أشد تمها لإيجازها . كالحلم (ص ٣٦ ، ٨٦) وهو هنا رمز يظهر . وكالصحناء . « والتج » وقد استحدثتها في القصة السابقة على ما سبق - ومثل « ريشة النعام » (١٠٩) وهو رمز يحمل دلالة جسية لما لاحظه فقد كانت لا محلو من « الكابوس » (ص ٥٨) . وهذه الأحلام والكوابيس يتجلى استخدامها لما في روايتها الأخيرة مستخدما فيها له وطبعه الغامض في تشكيل روية . إلى جانب ما استخدمته هنا من أحلام ببقطة (ص ٧١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٢٠) وهي هنا تمكس على سنان « لبصنة » حلامها المسند كشاعرها وأفكارها النوعية . ملحة عينا في بناء « مروان » الذي فائنه وهي في طريقها إلى الإسكندرية على ظهر باخرة مفعمة قلبها . كما استخدمت « النطقلة » وهي قصر تحتل أكبر مسام الرواية . ومثل أكبر جوانبها . ويوظف هذه العناصر كلها . عن طريق « انداعي » الذي يعكس لنا قصة البطل « سارة » التي بدأت بتعدد ذكرياتها وهي نازحة بعيدا عن بيروت . في صحة زوجها « مروان » الذي أصبح ليحاصر في الجامعة بهذا البلد الذي يوجد في قلب

الصحراء . وهي من أسرة « شيعة مسلمة » . مهاجرة من الحبوب اللبناني . وأبوها كانت له عذرة راحة وتابعت دراسها في القاهرة . بعد إتمامها للرحلة الثانوية في بيروت . وهي تستعد من خلال ذلك كله مراحل حياتها التي تعيها منذ أن كانت طفلة صغيرة . متقلبة من حاضرها إلى تلك المرحلة الأولى من مراحلها . مارة بمراحل صباه وشبابها . أو مستخدمة التدخلى في الذكريات والتوارد في الحواضر بمن كل تلك المراحل عن طريق المولوج الدخلى « لبصنة »

وهي تمكس فيها كتابها مع التقاليد والقيود التي فرضها « الأب الخاج » الذي كان شعبيا شديدا . الخسك بمعتقداته إلى حد أنه فيها مترنم . يعص باليكاء متأثرا بسباع القرآن . يتعب كثيرا . شديد الضيق إلى حد اليأس . حتى ليفق عريضة لخداع شريكه . (الرواية ص ٦٥) . ويرفض الاحتكام إلى القضاء . وإلى حد رفضه استدعاء طبيب لعلاج أمها مما يتسبب في موتها . وإلى حد بقاءه في المنزل رافضا « اللجوء » . كسائر الناس . إلى الاحتفاء بالملجأ من زلزال حدث في بيروت . اعتقادا منه أن ذلك هرب من قضاء الله . ونقص من درجة التوكل عليه سبحانه وهو عبيد عصبى . يصرها حين يراها مرة . وقد خلعت الحجاب وهي صغيرة (ص ٦٦) ويحيا على الصلاة وعلى البهوض للسحور في رمضان . لكنها كانت « تملأ بطنها بخارج البيت » . وهي في هذه الذكريات تمكس جانب التحدى لسلطة الأب الذي أشرف على تربيتها - بمعرفة حادها بعد موت أمها منذ أن كانت في الثانية من عمرها . إذ إنها ترفض إحالة الثياب كما ترفض أن تصنع على رأسها الخجاب (ص ٧٥) وهي في المدرسة الثانوية . حتى تستطيع في النهاية التحرر من إرثار هذه القيود التي فرضها أبوها المترنم وكانت سببا في كراهها إياه . وقد أصبحت منذ صغرها أن تصر على الانتقام منه وترواحه بكل مظاهر التحدى . (ص ٨٣) .

والقصة في إجمال . فيها معالجات فنية تمكس تطور الكتابة من حيث استخدام تيار الوعي . وهي أقل تمردا واحتجاجا على وضع الفتاة اللبنانية من « كل من » « بعلبكى » و « هيران » و « نصر الله » . وإن كانت الحرية في علاقات الفتاة بالرجال واضحة . لكنها أقل حدة ونفريا من مثيلاتها . رغم مغامرات البطللة في « مصر » مع الشباب في موائد القاهرة ومغامراتها المثيرة مع « الممثل العالمي المشهور الذي التقت به في لندن » . وهي في هذا تسعى بأوصاف صريحة للجس (ص ١٠٩) . ١١٥ - ١١٧ ..) . تستخدم فيها ألفاظا صارخة تعاد تكرارها وهي تصور أجزاء من الرواية تنتمي إلى باب « الأدب المكشوف » . ورغم ذلك . فإن ما تتميز به هو إطلاعا على جديد من وضع « الشيعة الجوبيين » في بيروت . وهي تعرض قصصهم كما تعرضها في روايتها الثالثة دون تحير . « عائلات هذه العرف تزعت من الحبوب . لتتخلف عن نظاه الناصبة بيروت المنتارة ولتقدم ولاءها إلى كل حذاء مصر » . سائرهم فيضطرون مع اللباب » . (ص ٧٦) . كما أن الجديد هو استخدامها لتيار الوعي على درجة أكثر جوعا . ونكها تحشد في لغة « الحوار » وفي لغة المولوج والتشاعى أحيانا . كثيرا من الألفاظ العامة باللمحة النهائية التي لا يبعثها الكثيرون . على نحو ما تعمل في روي

السبعة^(٢٦) وهي تنقل إلينا عن طريق ذكريات البطلة ، حبيبها وعلاقتها بعالمها الخارجي ، في الفصل الأول من القسم الأول (خمسة فصول) جاءت التداخيات على لسان البطلة عن ذكريات طفولتها باكراً ، وعندما تلامح باردة من تلك الطغولة الشقية الملعونة ، مع أمها التي كانت تصحبها معها كلما كانت تذهب إلى لقاء صاحبها ، وفي «لثني» على لسانها كذلك ، وفي الثالث «على لسان خدائها» هاشم عيوش «الذي تغل إلينا به انتماؤه السياسي إلى حزب القوميين السوريين» ، ونعمق إحساسنا بنجيب من الصراع الحزبي في «ليان» «والرايح» «على لسان زوجها» «ماجد» «والخامس» «على لسان البطلة» «والقسم الثاني» في صلبين . «الأول» على لسان رهرة تصور فيه الحرب ، والثاني - وهو بمثابة الفصل السابع والأخير - هو أطول الفصول (ص ١٣٨ ، ٢٢٧) وأشدها احتمالاً بالرمز والشاعرية . وفيه نجعل كل مامضى من ذكريات وعلاقات أسرية أو اجتماعية ، من خلال تصويرها بشاعة الحرب . وهي تلح على استدعاء ذكرياتها التي أطلعنا على كثير منها في الفصول السابقة عيه ، وعلى تكرار الوقائع والذكريات المحاصرة والمأصية على لسان البطلة وتعهد إلى تكرار «لازمة» أو أكثر كضرورة من ضرورات «تدوير الوعي» وهي تستعين بالمونولوج الداخلي للشخصية ، مارة دائماً بين وبين ذكريات البطلة الخاصة ، وجارها الذاتية ، فهي ذكريات تفجر إلينا قمرًا لترج نفسها في مونولوج الشخصية ، وعلاقة ذكريات البطلة بالآخرين علاقة واضحة تقصر إلى التحق المراد في العمل الفني ، ويرى كأنه إلهام الذكريات إلى حد جعلها الدائم بذكريات الشخصيات الأخرى ، نابعا من فهم غير دقيق لاستخدام المونولوج والتداعي والتذكر الرمزي من خلال الشخصية ، فلتترك الشخصية تصور دائم تصويراً مستقلاً ، وإذا أراد الكاتب أن يصور شخصية من «مطلقة ما وراء الكلام» «أو اللاشعور» فإنه في هذه الحالة يدعها تتذكر صوريا لإراديا . ويصور لنا تلك العنوية بكل مايتاح ، دون أن يجلط بين ذكريات الشخصية الرئيسية وبين ذكريات الشخصيات الأخرى على نحو مقصود ، وربما كان هذا أول مايلحظ القارئ لتلك الرواية

وهي في ثانيا الرواية ، نقل لنا حكاية «سطة» رهرة» بي ستجع خيوطها من ثانيا الرواية . وتنقلها لنا من خلال المونولوج الداخلي . والاستبطان والتداعي . والديالوج الخارجي . وتجمد الزمان وتنقل السطنة من اللحظة المحصورة إلى ماضي غريب أو سعيد ، ثم يعود إلى الحاضر بتقطع تذكر إثر كسبه على سبيلها و سار شخصية غيرها . وتنقل لنا الحاضر عن طريق حوار مضطرب . ومن خلال ذلك كله يمر عيوشا . فهي حيدة هذه متفعة حاصلة على لسان في العسفة . دميعة الوجه في ثلاثين من عمرها . وندت لأبوين من سرور من الحوب . الأب شمس «إبراهيم» محارب مشدد . كان يعمل في شركة «النرم» وأنجل للتقاعد (ص ٢٨) . أما الأم «فاطمة» فهي غير متعمة . وهي تأثم من غير عير زوجها مع صاحبها . وتصحب لطفة وهي صبية . بعد في اند راد وسحق و جدد . لكن الأم عرفت في دم الطفلة مذو الحبة . وفي ذلك سواد في سجدت سبعة من استجابات لوارع هذه الحبة وقد ضمت هذه مكتوبة في نفسها . وفي هذا الكبت في شخصية الطفلة «شعوراً دائماً» حسب

الثالثة ، حتى لئلاها تلتقط ألقاها من العامة عانة في العرانة والأدباء منذ فترة بعيدة ، ترجع إلى «حديث عيسى بن هشام للمولحي» في بدايه القرن العشرين ، قد استقروا على لغة وسطى لنقل الحوار . حتى لايعرف هذه العامة المتقي عن تدفق جباله العمل الفني وأبرز مثل على ذلك هو «عنوان الرواية الثانية نفسه» ،^(٢٧) وأظن أن الكثيرين لايعرفون أن «فرس الشيطان» هو حشرة كبيرة حضراء . اسمها في لبنان «السوط» . ونسبها مؤنة - هذ - رغم ما هذا الاسم من دلالة رمزية تشير إلى إحدى البطلة عندما هي يلام . إلى ما في القسم الثاني من الرواية من «سرد» بسب على «المونولوج» منذ ركوب البطلة ظهر نسبه وصور جرائه من تفصيلات تتناق مع الضرورة السبب (٨٩ / ١٥٥) . بيد أنها في روايتها الأخيرة «حكاية رهرة» تعمق إحساسنا بما حمله بطلة الرواية «رهرة» من مواقف الاحتجاج على سلوك نوابسين . وبالإحساس بما نطمح به الحياة الحالية في «ليان» من بشور والبشاعة . التي تدكيا هذه الحرب . وبما نطمح به من تناقص ومم سلوك الناس وأفكارهم ومشاعرهم . وأحياناً تنقل إلينا إحساساً بالعبث . رغم ما يأتي على لسان البطلة من طائت لسان تذكر فيها اسم الله ونعني شخصية قلقة حائرة مرددة بين الشك والإيمان . والعيشة والمثالية . وهي تواصل بذلك سيرها إلى بدايتها في روايتها «السقطين» ولاسماً «فرس الشيطان» إحصاءة مظاهر الرد والتحدى والمثارة فيها بنبار الوجودية المسيطر على الإنتاج الروائي لدى شباب الرواية اللبنانية في ثمانينيات القرن الماضي . تلكها هذه الاتجاهات فإنها . تسيطر على أفكارها الفنية في استخدام «نبار الوعي» وتهدى تفهما عميقاً لاستخدامات عصره .

على أن العديد في هذه الرواية . هو تصويرها . لبشاعة هذه الحرب الدميعة اللعينة . من خلال تصويرها معاناة «البطلة» «رهرة» التي كانت الحرب الدافع وراء سقوطها الخلق والنصي . وسقوط الدين كتور سيران حرب من حور . وبكى ننت الحرب رغم بشاعها . هل ما نفتت إينا «جوامعها الدامية» فإنها لا تنسى أن تصور ك فيها - صدى لشموجة السائدة - صورة الفتاة المتسردة على سطة الأبيوس المنحرة من كل قبود وخاصة ما يتصل بقبود الجنس وهي في اتجاهها إلى نقل بشاعة الحرب الأهلية . من الفئة القليلة التي عاشرت هذه الصورة الفاتمة بشريرة حبيبات العربية المحاصرة . في رواياتهم . هل ما ينشل في «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد التي حملت إلينا من خلالها فكرة ثبات بالحرب اللبنانية . «و ستة أيام» سنة ١٩٦٦ لحلم بوكات التي نيا في حرب ١٩٦٧ . و«كوايس بيروت» سنة ١٩٧٦ لغادة السمان (سورية) التي حدثت عن هذه الحرب . ونفتت صورة حية لواقعها . وثبات بدوافع الحرب التي حملها راحمة إلى الجنس . وإلى «النظام نصبي» الذي يوحه عساد الحكام وانهازيتهم . وقد نواصوا مع الصهابة . لكن هذه الرواية فيها تصم لحرب لبنان يتوخ حاصي . وهي بذلك حمل معصومة سياسيا إلى جانب ما حمله من أفكار أخرى متأثرة بالاتجاهات المذكورة لشباب الرواية اللبنانية .

على أن ما يهمنا في أصل الأول في هذه الرواية . هو تكيك ديتار الوعي الذي استعملته الكاتبة في صياغة سيجها من خلال حضور

نعيش وراء الأض تحلم بمحاطرها الدفينة ، في كل لحظة من لحظات حياتها وفي كل سلوك ، ونقفز إليها ذكريات هذه الطقولة الآتية ، فذكر دائما ملاحظها الخيفة التي تطل علينا منذ أن تقع أعيننا على الكلمة الأولى من الرواية إلى آخر صفحاتها .

وهذه الذكريات تطل علينا حين وقعت حطب الباب في الثرفة العظيمة وتلصق هي وأنها في الحائط . ويسرى في عروقها « خوف » سرى إليها من أمها وما هي إلا لحظات حتى يدخل « الرجل السبير » العرفه وكما في طريقها إلى هذا الرجل يراى طريق ليس هو الطريق ، يندى بمضغاته إلى عبدة « الدكتور شوق » الذي يعالج الصفة ، على ما كانت تقول أمها ، لأن طريقها إلى هذا الطبيب كان به جدار عليه لطحات سوداء ، والوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة التوت . ويبرث الخدار المقابل يرفع كحنية أرجوانية » (ص ٩ / ١٠) . ومد هذه المحطة غرس في نفسها الخوف الذي يظل يطاردنا طوال حياتها وتنقبه إلى عناصر كثيرة من عناصر تيار الوعي في ثنايا الرواية . ويشع في كل جوانبها ، حتى يصبح « الحرف » كأنه عنصر أساسي من عناصر بناء رواية منذ تلك اللحظات الباكورة في مسها . وكما عرس فيها « الحرف » وحائط دماءه ، كدنت عرس فيها الكذب والخداع . وقد كانت أمها دائما تؤكد لطفة البرية أن هذا هو مكان الطبيب وتصدقها ، رغم أنها استطاعت فيما بعد أن تثبت أنه غير الطريق ، إلى ما لم يمس فيها من خيانة وشاعة استقرت في « بلاشعر » . وما أبح هو « احمد » لم يكمل تعليمه . وكان أبوه يأمر أن يتم تعليمه في أمريكا . وهو يكبرها بسبع سنوات (ص ١٢٨ / ١٨٠) ولا يلبث أن يحرقه الحرف إلى « قنصر » ويقع فريسة للمخدرات ويترك بإدمانها شأنه في ذلك شأن كل أفرادها بقاصة . ولأنها تعيش في بيئة محاطة - رغم خيانة أمها - كانت مضطربة ، حسنة السيرة ، في ظاهر سلوكها ، متوقفة في درساها ، وإن كانت تصرح بأنها فقدت العذرية ، وأجهضت مرتين وكان بينها وبين « مديك » الذي أغواها وفقدتها عذريتها (الصاعية أو المربية) وكان متزوجا يحمل دائما في حرص صورة روجه وطفله في حافظة نقوده . ولم تكن تحبه . وكان صديق أسرهما وأحبها (٣١ - ٣٢ - ٣٦ - ٣٩ - ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣٣ - ١٨٠) . وقد تزوجت عن طريق خطا من « مساعد » مهاجر إلى أمريكا لكنها تعيش في رواحها ، وتعود إلى بيروت بتدريج من ثوبات « صرخ هستير » أصابها هناك للمشاجرات الصيفة بينها وبين زوجها . ولما بينها من تناقص حاد

قد غرست أمها رغبة تناول هذه المأكلة المحرمة وظلت هذه الرغبة الدفينة وراء الوعي « رخم ما غرست فيها من التحريم والخوف والشاعة » وجشمت هذه الرغبات لتظهر طوال الرواية حتى لتتداخل في ذكريات الشخصيات الأخرى ، وتداخلتها طوال الرواية ، وكانت هذه ذكريات ، تمثل في أصغرها الدفينة وأحلامها في النوم واليقظة انطلاقا أو حينما إلى عالم آخر فيها وراء الأض ، ينقلها من عالم الظاهر الدميم ، ومن أسود بيثب الشقية ، وكما كانت تحس في هذا الواقع المحط بها ، « رننه » وكأنه « رائحة » واختناق الأنفاس وتناقل وتناقل الحركة في صدرها . وكما شمت بها بأنفاس من حديد ، حتى أحلامها هذه .

عدت وكأنها مغلوقة بأصعاد متصلة من الملائة والكآبة ، تتأثر برشاشها على نحو « لا إرادى » عما طمحت به منها من هذه الذكريات . وما ين تلتى برجل « قنصر » « لص حرب » حتى تستسلم له ، وتلقى بمسها بين أحضانها . وهي ملتدة بلذائذ حس ونسي ، وتعدو أشد ما تكون الأنثى سالكا ، لعلها تلقى بمسها إلى شيء « ساحر حلاب » ظل يراودها طول عمرها . جائحا في « منطقة اللاوعي » ، هذا الشيء كله عاطفة وتوتر وانتشاء وهديان وعريضة .. كم كانت تظهر في ثدي ذكرياتها حيالات وأحلام أشبه بحيالات المرض ، وأحلام المخبولين ، أو هديان المغمومين . وهي حين تستسلم للعريضة كأنما تستسلم إلى حلم غريب طريف ، مستعذب . يعيدها عن الوجود النفس حتى تسحبها جانيا . يبدو بعيدا دائما متواريا في ظلال السحب والدمار التي تعقدتها قدائف المد مع والرشاشات ، وظلال الرهبة والخوف التي يصرها حول البيت أب قاس ، وأم غادعة . وهي ترحل معه في آفاق الخيال إلى بقاع دابة عن هذا الواقع الدامي الذي لا طاقة باحتياله . لكنها تصحو بعد محاولة السبات - من عالمها الخيالي المستعذب - على حقيقة الواقع البشعة ، تضع صريخة يرصاص القنصر . وكما صرخه الحرف أو تكبت أو الخوف الذي دصها إلى معامرة يائسة ونكوسها تبني من وراء عنبرها . تظهر صورة محنة للعنة الليلية التي تقع فريسة التقيد أو الحرف ، تراها تتوسل بتيار الوعي . لنقل لنا مشاعر البطلة المتوجسة الخالعة أبدا ، المتطوعة على نفسها تكبت في أعماقها ميول انحراف رغم أنها تظهر المندوة والاستسلام .

وهي نطلنا على عالم البطلة الخلقى اللامرئي ، عن طريق الله عى والتذكر اللاإرادى « متقلبة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي » ثم مرتدة إليه . على نحو ما نمكسه من خلال حصول الرواية كلها ، فحادثة تذكرها بالحادثة ، والذكرى تستدعي أخرى ، في فصوص وحريان ويعبر رنانة . وهي كلها ذكريات ملقعة بالحر والأسى وتجارب محزنة أليمة . ولأخذ مثلا من « الفصل الثاني » الذي يحكى فيه على لسان البطلة ذكرياتها في « أفريقيا » . والنسطة تقوم بدور « الراوى » في تجميع حياتها في تلك اللحظة التي تستقبل فيها حياة جديدة مع روحها في إفريقيا ، وتبدأ الفصل من الحاضر حين استقبلها « حاد » في المطار . في زيارة به قبل أن تزوج لثغير في حس المدينة التي يقيم فيها وتسببه نفوذا . وكنت أص أصبى ما تعرف على ملامح حالي خطه ثم قص قسدي في مصر . طريف . رغم أن رؤيتي له لم تتجاوز خمس مرات خلال حياتي كلها . فهو قد رابا قبل هربه إلى إفريقيا . لكنه ظل موجودا أبدا كان . وكما كان . في حديث العائلة . وعلى لسان جدي ، وفي قلوب خالتي خاصة خدي واما التي تكبري يماين فقط .. كل شيء يمتدح جدي هاشم كان حاد عن المأثور . حدثه طريقة حياته . أصدقاءه . طعمه . فقد كان يسكن من وقت إلى آخر عرفة يستأجرها في بناية قرب جامع الأمريكية » (ص ٢٢) . ثم تسرسل في الذكريات في محمد يرمس احاصر كارة القهقري إلى الماضي على هذا النحو ثم عائدة إلى الحاضر في قهره حاد بالظلم عند استقاله إليها « أنت البيت الوحيدة » الباقى كل مساء » مشيرا إلى تعرفه إليها من خلال تقديمي ثم تنقل لحظة من

مغامرات صباه وشبابه فتلجأ إلى «صغير العائب» ويحدثني عن محاولة انتحار أرقبت من أجله وهو في سن السادسة عشرة، ثم يحدثني عن محاولة انتحار ابنة صديق أجيء (الرواية ص ١٩٧) وكان في وسعها أن تنه إلى مثل هذه الحوادث التي لا يستخدمها كاتب «تيار الوعي» إذ لا يلجأ إلى صغير العائب، بل يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها لتكشف عن أحوالها النفسية مستعنة بعناصر هذا التيار الموحية على ما وصلت إليه في عصر - أجرة - روييه - حين استعانت بالمرمر وبسورة والأسطورة واخلم بوعيه وأهليلج وما أشبه

و «المرمر» من العناصر الناحية التي استعانت بها في استدعاء الباطن - ولستجلاء الغامض - واستيطان الذات - وهي تبتكر لنفسها ألواناً منه، على ما فعل كبار المبدعين في الفن الروائي والشرقي، خاصة أصحاب هذا التيار، مثل جيمس، و «دولف» على ما أشرنا، الذين ارتفعوا بالرمز من الشخصي والجماعي ليكون رمزا إنسانيا عاما. لكن الرموز هنا أكثرها رموز شخصية، تستخدمها الكاتبة للدلالة على حالات البطلنة النفسية وهي تلج على بثها وتكرارها في الرواية كلها، مد يدائها إلى هابنها «كالرجل السمين» و «طفل انكاوشوك» الذي كان يلعبها به هذا الرجل عندما كانت أمها تصحبها معها في زياراتها إليه

«والحداد» الذي كانتا تخران به وهما قاصدتان الدكتور شوقي كانت حبه لقطعات سوداء، و «الوطواط» الذي يهجم كل ليلة على شجرة لتوت ويلوث الحداد المقابل (ص ١٠) و «الحجرة المظلمة» التي كانت تقابل فيها أمها «ذلك الرجل». وهذه كلها رموز تبرز من بين ثوابت ذكريات البطلنة في الرواية كلها حتى صفحاتها الأخيرة. وتفرص نفسها دائما حتى على ذكريات الشخصيات الأخرى. على ما سنصف وهي تمكس من خلالها «الحبنة» و «الخوف» و «رعبات الخس» التي تربست في أغوار البطلنة، منذ طفولتها الباكرة، وإبائها يعزى كل ما أصابها من اختلال في الشخصية، وإحباط في التجربة والسلوك على مراحل عمرها المتعاقبة. ولم يكن ظا ملاد حين نشيد بها مشاعر الفسق والحيرة في كل مواقف حياتها سوى الاحتماء بالحمام، و «الحمام» رمز يبرز إلينا من حين إلى حين في مواقف عديدة من مواقف البطلنة حين «تشتد بها أزمة من الأزمات المتوالية التي أحداها في نفسها تعاضها مع الآخرين». وبها لتصيح عن دلالة ومبرها فنقول «... في الحمام الصغير، كنت أرتاح وأحطط لما سوف أفعله كل يوم». ثم بدأت أحتاجه ليحميني (ص ٢٤)، «فهي تلود به بحمية» و «الغرب» حين حاول شهادا إصواءها^(٢٢) «هرعت في الخفاء» وحسب بكى بصوت سمعته كل أمربقيا وصعب رأسي بين يدي وأعصمت عيني « (ص ٣٦ / ٣٧) لقد كان «الحمام» ملادها والذرت لها في هذه الأزمة النفسية، إذ حاولت التخلص منها بالانتحار وقد عثقت من دوسها نامة وهي تخشى أيضا به حين تشتد رعبها مع زوجها «ماجد» وأسرت أذني الحمام وأعلقه حلقى (ص ١٠٢) «جوكم مركولي في هذا الحمام الذي يحلق أصعب في الزمان والمكان لدى بعضي من العلاقات الشريرة» (١٠٣) يريد أن أصل في هذا

الحاصر حتى وصوها لمرتل حالها حيث يدور بينها حديث، ويحاول ملامسة وجهها، ثم صحبها ذات ليلة إلى السباحة لمشاهدة «سيلم»، فأحاصها بيده وشد على كتفها فتململت وحركت يدها بعيدا ما عدت أي شخصيات القلم وما عدت أستوعب شيئا وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة في الشام، واستيقظني لأرى أمي تقهر كالخوذة «من تحت شرشف الرجل...» (ص ٢٥) هذه الحادثة التي أملت بالبطلة في اللحظة الحاضرة، وتذكرها بمثيلاها. وإبرارها ذكرى أمها التي صهر بحري عميقا في نفسها. وهذه تذكرها بآخرى مثيلاها مع ابن حاليها بدى مد يده وهي في الصبغة وكانت نائمة قرب جدتها. إذ حاول الاعتداء عليها. ثم تسرسل في ذكريات متعلقة بها وبأمها وهي كلها تتعلق بالخص و تكرر حكاية أمها مع «الرجل السمين». ولكنه هذه المرة يقبل في الصبغة. وتعود إلى الحاصر لتتقل حوارا يربا وبين حالها حينما أقرب من «مرشها» محاولت الانتحار. وترتد إلى الذكريات الأليمة في تدفق واسترسال وتداخل مكررة ماضى نقله مما يتصل شواها الحسية. ثم تعود إلى نقل فقرة من حوار في الحاصر يربا وبين حالها حين عرص عنها الزوج من صديقه «ماجد» لقد قبلت أن أتزوج من ماجد

على أننا نلاحظ في «الفصل الثاني» - الرتبة التي هي من صبح الروائي، ولا تتفق مع طبيعة تدفق الذكريات التي تطفح بغير رتبة أو اتساق. ولكن الكاتبة في المصطلح الأخرى يستعمل السيل في الذكريات لتتدفق تدفقا طبيعيا انشغالي. وإن تدخلت ذكريات البطلنة مع ذكريات الشخصيات الأخرى، كما نلاحظ في هذا الفصل إلخاخ البطلنة على ذكريات طفولتها خاصة ما كان منها متصلا بالجنس والحياة على ما سنصف

وقد تلج على استخدام ذكريات طفولتها إلخاخا يحلب الملل أحيانا بكثرة تردادها وتكرارها في أكثر من موضع في الرواية. بل في «الفصل بوحده» على ما يعكسه الفصل الأخير. إذ نعود إلى تكرار ذكريات طفولتها بشعبه البائسة. وذكرياتها الحسية المتوارية عن المصنع. وهذا يؤخذ على التكبيث لروائي أو تسرسل البطلنة في تذكر ألوان من الحوار يربا وبين نفسها. أو بين شخصية أو أكثر في الفصل نفسه في حوارها مع حبيب. وقد يبرز ذلك أنها تريد أن تعكس بشاعة الحرب من خلال هذه الإطالة. لكنها تلجأ هنا إلى التكرار إذ أعادت ماسلف إطلاعا عليه من تأثير الحرب المدمر^(٢٣) و «استخدامها للمورلوج» حصر هذه الأداة في غير قليل من مواضع الرواية. وخاصة حين يكون على ساد البطلنة المبرحة نفسها بالذكريات المصمة. وهي تدخل المورلوج في الآخر. وتريد من تعميق إحساسها بالحالات النفسية المختلفة بشخصيات في حالات السلوك المتبادل بها. والانعكالات الناجمة عن هذا السلوك. وإن كان السرد يتسرب إليه، و«حديث العائب» يسترق الحصى تحتلا مكان المورلوج. ومن أمثلة ذلك عندما تخمكي بوادر شعورها بدوار الخمل من أثر علاقتها بالانفاس إذ تتعل المورلوج على لسان البطلنة عاكسة الشعور بالدوار عندما كانت لديه. ويدور بينها حديث سمعته به يقول «يمكن نصب» وتذكر ما كان يحكيه لها من

الحمام .. (ص ١٠٥). وفي قمة أرميتها مع «القناص» ، نراها تتأجج نفسها وهي تنفث «لو كان حمانا يقفل لسكنت في هذا الحمام» . (ص ١٨٧) . وحتى تبلغ علاقتها مع القناص دروتها التراجيدية تتأجج نفسها في «موبولوج حزين» ، وهي تنازع الموت : «أريد الخدد والنوم في حمام» ، أتوكت مياحه الدافئة تسيل ، تسيل في صوبها أجد الطمأنينة ، وفي نفسها حسدى وكأها سيدة . واعدت إياه بكل انتماحه . (ص ٢١٩ / ٢٢٠) . وانهم على ما شبر تلك الرموز . هو رمز الأمان والطمأنينة نفسها ، وهو يعكس الحجاب للتطوى المضطرب من نفسها حيث نجد فيه الحنان والدقة .

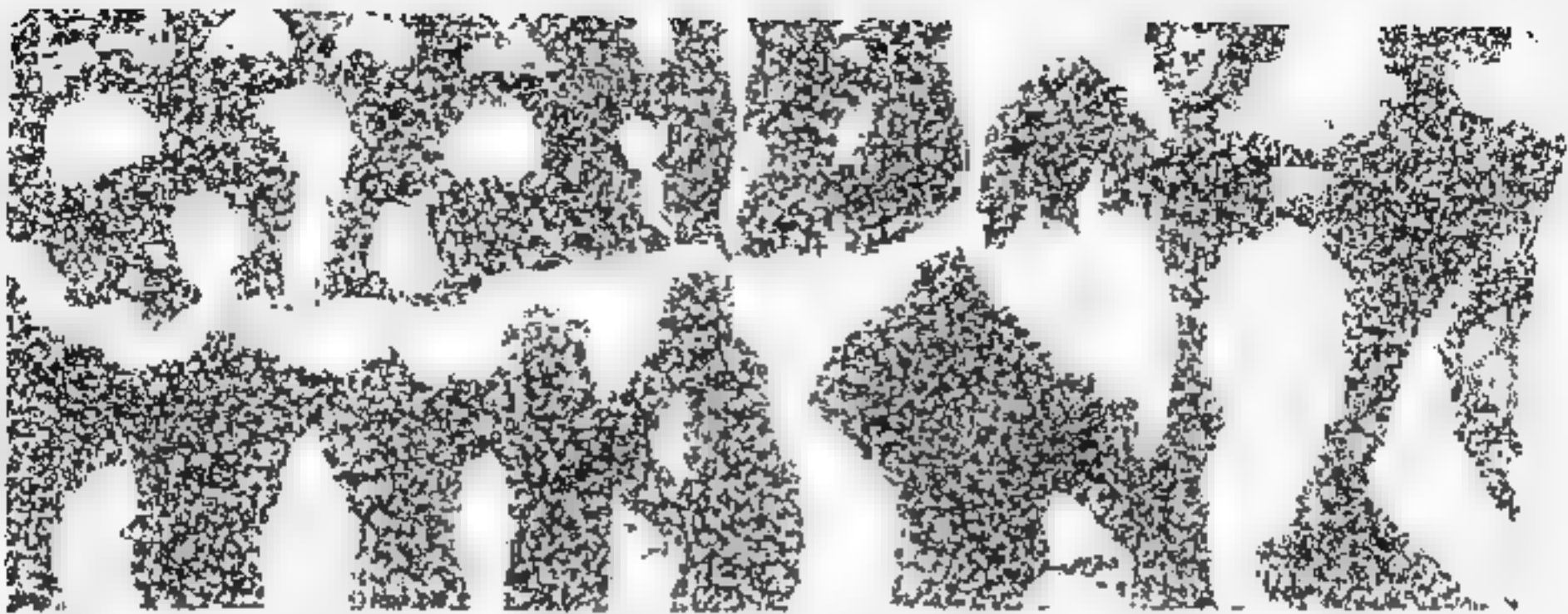
وقد استخدمت هذا الرمز نفسه في روايتها الأولى (ص ٣٦) ليدل مازة على الصهارة ، لكنها لم تعمق دلالاته فيها تعميقاً يثير تعدد نظرة والتفسير على نحو ما تحس توظيفه هنا وحريكه . ليجمع لنا مشاعر خوف واضح التي لا نجد لها سيدة إلا في ذلك الملاد . ومن الرموز المستخدمة أيضاً .. «زمر» «ريشة الصاووس» وقد استخدمت من قبل في روايتها الثانية ، وهو رمز فيه صراحة الكشف والاعتراف ، ومطلو له جسي . ومن الرموز أيضاً «أفريقا» فهي ملاد لحال الطلة وجد فيها لآمان بعد إحقاق صراعه القوي والحزن . وهي «ملاد» «ماجد» وجد فيها غنى بعد فقر و «الحجرة» عند الكاتبة لمى ملاك البناني : من الفساد السياسي أو الفقر أو اعتقاد المرأة برحل فتصبح آند «عاب» على ما كانت «ملادا» لبطلة إذ قبلت التصحية بثقلها ومايها . وبين «ماجد» من هروفي جوهرية . وعلت الحجرة رعب هذه العوارق والنهاية الفاجعة للبطلة . هي أيضاً «هجرة» إلى العالم الآخر ، من هذا الواقع البنياني الدامي .

ومن رموزها كذلك «برقالة وسرنا» (١٧ / ٢١٠) وهي إشارة إلى شدة الارتباك بين البطلة وبين أمها . على حو لا يفسم . وإلى شدة تأثير هذه الأم في شخصية البطلة . وإلى هذا الإساط الوثيق يعرى ما استقر في خيالات شعورها من خوف وكذب ورجبات جسية مكبونة . وإحساسها بالظلم لإيثار أخيها عنها . مما عرس في أعماق الطفلة شعوراً عميقاً بالكراه والارذراء لأمها ، وهز شعور بما . واستفحل شره وحطره . وانعكس على مظاهر سلوكها الخارجى في الرواية . على ما تبين . وهي تستخدم كل هذه الرموز مستخدماً تكشف الكاتبة نفسها عن كثير من دلالاتها . على ما رأينا كما يوهى من تأثيرها على ما عتشد به هذه الرموز التي ابتدعها من دلالات عظيمة الإيحاء . لكن أشد الرموز احتفالا بالدلالات لديها يبدو عند توظيفها رمز «المطر» ، «المطر» الخفيف «رمز التعاؤل والبشرى» و «الثقل» «رمز الظلمة والحزن» . بل هو الموت والقضاء . ويبلغ الرمز ذورته وهي في نزعات الموت بعد خروجها من بابة القناص . حين كانت تهر الطريق إلى الرصيف الآخر . «أفزع» «القناص» وحاصات قاتلة في جسمها . وكانت مسشبه وهي تعبر الطريق ، فقد وعدنا بالزواج منها في ذلك اللقاء الأخير بيها ، وصورها «خداع الحسى» أنه سيحقق وعده ، حتى لقد بدا لها «وكان الحرب قد توقفت» ، «عندما قال لي بأنه سيتزوجني» .. هذا نيل جميل . نعم أن زحبات المطر خفيفة قد بلغت تهطل . لكنها

حين سقطت وتنتت أنها مضرجة بدماء العدو مهدت لذلك بقولها وإياها تخطر ، إلى أنثر .. «وحين تخففت من الدماء .. تركت إحساس بما يحمله المطر من نذر الشر والقضاء في وجهه الآخر» .. «نقاط المله لا تزال فوق وجهي» .. ما عدت أمد يدي أتخس الدماء التي تسيل ، بل بقيت ساكنة لا أسمع سوى المطر يهجر ، فوق «الكيس لأصغر» الذي ظنت أنه منقذى إلى الأبد .. (ص ٢٢٤ / ٢٢٦) . وهى ينبع توظيفها لرمز المطر قوة الفن الحافل بالإيحاء ، لأنها لم تفصح عن دلالاته . وتركته . ليحمل طبيعته الخفية القوية لأكثر من احتجاب ، إذ هو هنا رمز اكتفت فيه بالتلميح لا التصريح . و «المطر» رمز إنساني طائفاً استخدمه الشعراء والروائيون بدلالات لها وجوه عديدة . وقد استخدم «جويس» كثيراً من الرموز . خاصة رمز «الماء» . «هو صورة لنساء» يوحى الماء بكثير من الدلالات منها «الماء الذي يبلل به الطفل فرشه» . «وماء الحياة» . «وماء التعميد» و «الماء صند رمز إلى أيريد» وإلى الأسرة والكيسة . وهو يرمز عند البطل إلى كل شيء يريد هجره لكن يحفظ على قوة الخلق و «الماء» هنا رمز إلى الموت ، لكن «ماء التعميد» لديه يرمز إلى الحياة . هكذا يحتمل «رمز الماء» تصورات تصيم الحياة برمتها . وقد استخدمت الرموز في القصص الحديث وأشعر واسترح خاصة مسرح الميث ، واحتفل به كتابها احتفالا شديداً . كرمز «خوت» «عد» «هرمان ميلفيل» «هر آنا» يرمز إلى القوة العاتية الشريرة . أو الواقع ، أو اللامحقول . كما احتتموا باستخدام رموز كانطريق و «ماء» ونصوب وتغيرها متأثرين بعلم النفس إلى جانب اهتمامهم بالأسطورة . وقد أدت الكاتبة من «الرمز» العالمى في استخدامها «رمز المطر» على هذا النحو الذى يرتفع من الشخصى ليكون رمزا إنسانيا ، كما عادت من استخدام الشعراء المحدثين له مثل «أدونيس» ، و «السياب» ، وغيرها ، وذلك على عكس استخدامها لرموزها الخاصة ذات الدلالات الضيقة المحددة . والتي قللت من تأثيرها بعمدها إلى تفسير بعضها أو التحريم حول جوانب من تفسيرها

وفي استخدامها «الأساطير» . تلجأ إلى أبسطها . مثل استخدامها «القرينة» كلما كان يحزها أمر يثير أرميتها المسبية : «و.. سمعت صوتي يعلو» . لكن كأن قرينى زارتني في ساعات الصحو وببساطة . وقضت حبال صوفى . (ص ١٠٤) ودأت مرة وهي في الصصة مادتها قرينها : «.. وحضت منها حيث أرتنى نفسها وهربت منها» . (ص ١٥١) . ومرة أخرى تصحو على بكاء أطفال مع أمهاتهن . وقد شردهم الحرب الأخيرة فجاءو جميعا من فراهم في حبوب النجاء إلى «بيروت» . وكانت تسمع مثل هذه الصيحة وهي نائمة . وعادت «قرينها» تصرخ وهي ناشئة ولا تستطيع فتح عينيها . وكانت ترمز في راوية العرقة . وقد جاءت «بصحية رجل م أنين شكله» . لكن ليس جسمه كان يعد عى الشك بأننى في حلم كان لقل جسده يستصق عسدى يحنى قشعريرة خفيفة . وكأنه مد «بريشة صاووس»

وما عدت أعى إلا أنى أترجح وأنتص من البدء . وعينى على قرينتى التي لا تزال تراقبني في راوية العرقة . وكلما وددت أن أكمل انتصاقتى وسنى أربكني وجودها وانتشالى أمامها . وبغالت هذه الأصوات . ووجأة



القرية مستجدة القرش بعد القرش ونحو ثيابها هذه لفروش حتى أسموها «الحشبة».

وكل هذه الاستخدامات، مبتذعة - على ما تبين - من البيئة المحلية السائدة، أو هي مبتدعها، وهي تسير في هذا أيضا على نهج «إميل نصر الله». لكنها أساطير لا تتدرج لترتفع به «الأنا» ليتسع لديها حتى يتدمج بما هو كوني، من خلال هذا «الأنا الفردي» - أو «الشخصي» - ليسير به في مسار جديد، ويذمج فيه الروحي بالزمي لعالم «أزل» وإلهي ينتش في العالم اليومي «على مايقول «إررا ياويل» ومن ثم يتسنى للمبدع في هذا المجال أن يتحرك في حلال العلاقات والروابط الداخلية للعمل الأدبي - فتزاحم لديه صيغ التصاد والتنافس والتداخل، والإغراب عن الصور والدلالات والاشعار، محاولا عن طريقها الوصول إلى «أسطورة زمانه أو عصره».

وهذا لا يتحقق عن طريق الصور الحقيقية أو الحقيقية، ولكنه يتحقق بالإبداع في صور الزمر المتعددة التي تعكس عبر من بدالات والإعادات في سبب حبه شيع هذا التعدد والتنافس، وقد كان رمز والأسطورة وأشكال الحلم وعبره، التي يلتقطها الروائي و شاعر، تعرضنا في جملتها عن فقر المطلق وهجر الأبنية التي تأتي التنافس، على ما تعرضنا عن جمود المفاهيم الثابتة «وهي تحمل في ثناياها إلى جانب ذلك، ما نقله إلى اندحس وتنقصه من عالم الغيب وعدم، من صور عائلة لا حيص بها الأسلوب المأثورة، ومن هذا لب عيمه تلك الأدوات النفسية الرائعة في الرواية الحديثة، وخصوصا رواية «تيار انشعور» وقد أحسن الكثيرون استخدامها على ما يد لنا في بعض الإشارات السابقة.

لكن المبدع إذا ما يرفع يده الأدوب إلى ذلك مستوى استغرق أصبح مقتصر منه إلى كثير من الحوية راحره بشي الإحداث وكان أقرب إلى المباشرة في إحراء عمله بروفي على ما يرى في إحراء من هذه الرواية رغم ما فيها من ثراء النصيات ومحاولات التحريب الحادة، وأما بات الإحفاء المازرة على ما أشرنا من أمسه استعدت به في تصويره حالة الصباغ والقرعة والخوف والتفوق والتمرد التي تعكسها شخصيه

وحدث نفسى انفس في الحذر وري نست ساكنا، والشخص قد دحبت رسمه ولاوجود بقربى، ولا للرحل (ص ١٥٥ / ١٥٦)

وعلى هذا النحو تستخدم «الأسطورة» متأثرة في ذلك جيران الذي كان يستخدم «القرية» أو الحبة «أو التابعة» التي تتحول إلى «عمرية» بعاديه ويصنع العمرات في سبيله... (ص ١٥٨)

وهذا استخدام للأساطير متزع من البيئة، ولا ترتفع بها إلى آفاق الإنسانية، وهي عرج «الأسطورة» بالنبوة - على ما تبين هنا - من تنبؤها بعلاقتها بالانفاس، كما نزعها «بالأحلام» «والكابوس» و «الهديان» وأحلام اليقظة، وهي إيان الحرب، مادقت طعم النوم الهادئ العيق، وكنت أخص في الصباح التالي وكل عظام جسمي مرصوصة - وكأني قصبت البيل الماصي لمدة على الفراش - فيما كان يسحق على رجلا بسوطيها يجلداني (ص ١٣٥).

وهي هنا تخرج «الحلم» بالكابوس الذي يعكس تجاربها البشعة مع كل من «مات» و «ماجد». لكن استخدامها للأسطورة لا يتنازع من مع لأساطير العالمية، في صورة إيجابية وإعما تستمد من بيئة المحلية، متأثرة باستخدامات الأدباء اللبنانيين كجبران، وهي ترى مثلهم أن «لقرية» - تعادل «الصير» أو «الرقيب» أو «العرف الاجتماعي» - وهي تشبه في هذه حبة «إميل نصر الله» - على ما قلنا - حين سحرت أساطير القرعة لتجسم مشاعر مقلاتها خاصة في «طيور بلبل» وإلى ذلك، فهي تخطط الأسطورة بحبة بالحقيقة، حتى عرج كل منها «لآخر» على ما يتصنع في أسطورة «الناظرة» أو «الحشبة» - والتي نحوت من حقيقة إلى أسطورة، وليس هذه الأسطورة التي حكها «أهل الصيغة» دون أن يعرف شيئا حقيقيا، إلا لعنتها «حديثه» التي أصيبت ببلونة بعد صياح فلسطين، واحتجاز أسبا التي كانت قد تزوجت هناك قبل حرب فلسطين، و «صاغت بصاع فلسطين» (١٥٢ / ١٥٣) وما برحت «ناظرة» وراء الأفق، تثير في القرعة وهي تهدى - متعلقة إلى حيث احتضرت استيا في الأرض السلية تنظر عودتها، حتى سموها «الناظرة» - ثم استند بها الحديان مشرعت تطوف

الصلة . متأثرة بالحرب لأهمية الطائفة أو متأثرة ببيئة الأسرة الفاضلة بالتناقضات . وقد أحسبت حريكها لمحافظة الحرف الى سبب تعبئة لبطنة . استبداد وجه كل تصرفاتها ومظاهر سلوكها المحتل المضطرب للامعقول حتى لتعطينا بحس أن « الحرف » هو الدافع الأساسي لكل ميول البطلة وخوافها وانفعالها ، وخاصة سلوكها المنحرف الذي يبرز « الحس » قضية كبرى في الرواية . على نحو ما يبرز « أهوال الحرب » ، وكلاهما يؤثران في اتجاهات عقله وميولها وعماها وتصرفاتها .

« الحس » مشكلة كبرى لدى البطلة . ومنذ البداية تطالعنا حياة أمها في طفولتها ، ونشأتها في ثنائياها . وتبرز ذكريات هذه الطفولة الخائفة بين الذكريات المثبوتة ، كأنها شبح يحيف بطارد البطلة في أن يسوقها في النهاية إلى الهلكة . وبين هذه البداية تبرز مشكلة « الحس » لتظل بوجه بشع في علاقتها مع « مالك » الذي يفرص عينا علاقة محرقة معه ، تدعنه له في تسليم متردد ، وكانت علاقتها به تمثل « علاقة المتفرج الخائف » (ص ١٦٦) وه « ماجد » زوجها (ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١) ، وقد كانت تحس بانغشيان حين يقرب منها . وعلاقتها بقصاص البداية (ص ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٢) . وهي قد فقدت عذريتها ، « باجتهت مرتين » (ص ٣٦) ومن قبل حتى ضاها المكافح الثوري ، يحاول إغواءها . هو « من جانبها » (ص ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧) . وهي تصور الحس تصويراً يتشبه إلى « الأدب المكشوف » . والتعريف الكافح « تستمع بعات حادة صاخبة » في تصوير هذه العلاقات . « كحاسة كلالها الأحياء بالنداس » . ورغم أن البطلة « من أسرة محافظة » وهي حرجول ولا تعرف الترفق والعناء . وهذا كله يعكس تأثير الكتابة بمكرمة محمد الفرد وحرية « ر » قيود المنهج من أثر الفكر الوجودي الذي لاحظناه على الروايات السبائية السابقة

ما مشكلة الحرب . من الكتابة قد عكست شعاع وتناقضات واحسبت المزعج بين تناقضات الحرب وتناقضات الشخصيات من خلال التعصبين الآخرين في الرواية على ما يستل في شخصية « ص » (ص ١٣٠ / ٣٢٧) وشخصية « حيا » أحمد . الذي حول إلى « قاص » ، وشخصيات « قاص » . وفي شخصية القاص . واحسبت تصوير دواعي هذه الحرب العاصفة التي تثير الحيرة والتساؤلات المصحونة من شاعر لاسي والام (ص ١٧٩) . بالحرب على ما حكبه البطلة من خلال تداعياتها ومبرراتها . وخاصة في نظر أخيها الذي تتداعى مفاهيمه عن دواعيها ، فهو يحارب ليدافع عن « حق الشيعة للهجوم » . أم أنه هو « كل الشيعة » حب على بيروت أم هو يحارب « يدافع عن فلسطين ضد الكنائس » ؟ (ص ١٨٠) . لكنه هو نفسه شار كل المتحاربين لا يعرف أثر وراء دواعي هذه الحرب المشؤمة ، يوم يقول « إنه حارب لأنه شيعي وحمه مهضوم » . لكنه يراجع ويقول « أنا وعبري حارب لإمبريالية » . حارب أمريكا . وأحياناً هذه حطة إسرائيليه لتعريف العرب عن بعض . يريدون قسداً ولن يفلحوا » . بعد أمام يقول « إن الفلسطينيين عدوهم معنا » . هم الفلسطينيون لادخل لهم . هذه حرب سببية محض بعد ياء . نا شخصاً أحارب من أجل القضية الفلسطينية . مع أي عروء . أنا مع الأقلية . وهم أقلية مثله أهل

الحروب . هذه مؤامرة صدهم ، ونحن نعيش هذه المؤامرة . « ومرة يقول « فلونها طائفة » (ص ١٨١ / ١٨٢)

وهذا كله يعكس بشاعة الحرب وتناقضاتها في العوم ، ومن هذه التناقضات ، أن أهل الصياح يبعون إناجهم الرراعي من النع في إسرائيل (ص ١٥٢) ، ومنها أن الناس الذين كانوا دائماً يحشون الحرب ، أصبحوا يحشون حياتها لأنها أصبحت مصدر ارتزاقهم . وهم يحشون لذلك أن تسبى فيقطع مصدر عيشهم . على ما يتضح دلت من موقف أخيها . بل على ما يعكسه موقف البطلة نفسها . إذ عجزها عنها ، بالخوف من نهاية الحرب . حتى لا ينجس « القاص » . لأنه إن تركها « لن يكون هناك رجل آخر في حياتي .. والحرب قد جرمت معها القاييس لكل شيء » . للعي والفنير . وللجور والبشاعة .. (ص ١٩٨) وهذا « القاص » نفسه . هو أثر من آثار التناقض الذي نشأته الحرب بين الناس . فشخصيته يطوى على ملامح إنسانية . وشأنه في ذلك . شأن أحمد . لكن الحرب قبت معيار كل شيء .

يبد أن أعظم تناقض هو ما حدثت لشخصية البطلة نفسها . فهي المترددة الخائفة المدحورة أبداً . تنقلب فجأة ، في عبثية صاخبة . ول اندفاع إلى الهلكة دون تمهيد ، فتتبدل شخصيتها على غير توقع . لتصبح شديدة الإقدام والجسارة على نحو يعكس صورة محسنة لما أحدثت هذه الحرب من تناقضات إذ تتصدى في اندفاع غير معهود في شخصيتها إلى اقتحام أهوال لتصرف لقاص عن نقل . وكانت قد فحمت عيناها في المنزل المأجور لعمها في إحدى ريارها . ف . وحدتها نفسها أن تحذر منه أو تلج عنه السلطات . لكن فجأة تدفع مستجيبة خيبة أنت عيالها . وصممت أن تتوصل بهذه الخيبة لتتحول بيه وبين تقتل وتدفع إلى نهاية حسها المجاورة لبياتيه لتتعد هذه الخيبة . لتظهر نصف عارية . « حتى قلت بظرو » . وهي تدندن بأهية (ص ١٦٩ / ١٧١) . وتنجح في لفت بظرو . لكن الأمر لا يثبت أن يتحول إلى إقامة علاقة جسدية محمومة بينها . تشبع فيها كل ما كانت تزجر به أعماقها من أحلام الحس وزغائه . ونحس أنه حقق لها ما كانت تمنقه من انشاء الحسد على حد تعبيرها (ص ١٢٥) وتعبد إليها هذه العلاقة الإحساس بالحياة بعد أن كان راكدا في حسها . حتى لقد كانت « تنف » وهي في طريقها إليه كل مرة . في فرح وعصاة » . وأحدثت أعود إلى الحياة بين طابق وآخر .. وكانت في كل لقاء جسدي بينها حش بشرة عمل ألم الدصى ومرصه . وتنجح كل دغنها الزاهر بالرماد والخمسة والآخرة النارية الخائفة . ونشور كنها تعقد سحابة « هو كز » . هي الداصه » (ص ١٦٤) . وهذا كله يعكس هذه الحرب وتناقضاتها بل يعكس إحساس صاخبا بعثة الخيبة . وحلها من المعاني

لكن ما يصف من بشاعة هذه القصاص التي تفتتها خلال التداعي والموتولوج الدخلي . مارسته من بشاعة هذه الحرب التي لا تقي ولأند . وإن كانت تلجأ إلى التصريح وباشرة وانعير في مثل أكثر أهوالها وساقصاتها . وكان أخرى بها أن تسوق أمثلة . على كل ذلك . دون التدخل المباشر الذي يقر ذلك كله . لكن في حجاب . كانت على

فيما عالم الأحلام والحزن إلى العالم الطفولي . وه الطغولة « والخوف . يكادان يكونان معا « اللازمة للذاكرة » التي تبرز في ثانيا الرواية وتعرض وجودها في تجسّم كاشف عن أعماق الدلالات ، وكأن كلامها « لارمة موسيقية » تتردد أصواتها في أجواء الرواية كلها ، في مراوحة فنية رائعة معها ، وهي مزاجية تقوم هنا بدور الحكمة في القصة السردية ، وتبث الانساق والانسجام ، إلى ما تبثه من شاعرية الرمز وبجاءاته . ومن هذه المزاجية الفنية ، ما نراه من تراويع بين العفوية والرديلة في شخصيه البطلة ، فهي متطهرة الروح ، وثنية الحسد وانقسام شخصيه بين العفوية والرديلة ، انعكاس للاردواج الذي تعاني منه الفتاة ، وهو اردواج كان حصاد العرف والحرب فهي متأرجحة بينها حتى تنتهي إلى مصيرها الفاجع ، كما انتهت مدام بوفاري . ومصرع البطلة ، هو تجسيد لصميمها الاجتماعي أو الديني الذي ظلت الرواية تتأرجح بينه وبين ميولها الكامنة التي كانت تطل علينا من خلال تدهائيات ابطنية . يمكن مصرع البطلة على النحو الذي رآته « صاحبة الرواية » ، غير مقنع ، فكيف لفتاة وهي تعاني سكرات الموت ، إثر رصاصات قاتلة . أن نسحو بمثل هذه التدهائيات التي لا تبسح لها مقام الرواية في « تيار الوعي » ، ولما منسج في القصة السردية . على أن « مصرع البطلة » على هذا النحو الفاجع ، هو انتصار للإيمانها بالعرف المتوارى في « اللاشعور » ، وهو في الوقت نفسه ، انتصار للعرف نفسه وتأكيد لبيادته . على أن مصرعها يوحي بأنها كانت « صحيحة » مثل تكثيرين - في كجاج الروح الإنسانية ، في سبيل إيجاد الانساق في عمار تلك الأوضاع الشاذة ، وفي معترك الأهواء البشرية الصارية

غير أن البطلة في الحق هي صورة صادقة للحياة في لبنان ، وهي في ودليها وهابها الفاجعة ، وعلاقتها العائنة أو اللامعقولة بقضايا الحرب ، هي في كل ذلك ، شديدة الأمانة في الموشاة بأصداء الواقع المعاش في بقعة غريبة من عالمنا العربي . في حقبة دامية من تاريخنا فهي تجمع بين التناقضات المنجم بها ذلك الواقع المحيط ، فهي لاهية . وجادة ، وهي جاحدة ومؤمنة ، وهي شجاعه وجبانه . ومثالية وحسية إلى آخر تلك التناقضات النفسية والحلقية

وإن كنا في نهاية الأمر ، لا نرى مشكلة الفتاة العربية في لبنان على نحو هذه الصورة الفاتحة التي نقلتها الأدبية في روايتها « حكاية رهرة » وفي روايتها السابعة عينا بوع حاص « مرس الشبطين » التي تصور فيها دمي الفتاة العربية فتاة منمرده متطرفة من كل قيود العرف والتقاليد ، وتبدو متحدية متمردة على هذا النحو المعاش ، الذي نقلته في « رواية » ، وبدا هذا التحدي هنا ، وكأنه حتمي أو أمر مفروض على الفتاة العربية أن تعيشه ، ولم هذا الاحبار الدائم لبطل صانع كست عليه العربية الروحية ، وكأنها حتمية : لا يجد لأمرته سوى حل فردى رائف ، فسقطت مهادرا مستسلمة لمراقبه . ولم هذه الشخصية العاجزة دائما عن الانسواء إلى الواقع المحيط ، وعن المشاركة في تشكيل واقع أفضل ؟ . أليس في بوع تقديم رؤية مستشرقة فيما مستقبلا أمثل ؟

على أن كل ذلك ، لا يجعلنا نحسن من قيمة هذا العمل الفني الذي لا يصدر إلا عن موهبة أصيلة يعقد عليها أعظم الآمال ، في وفرة

درجة كبيرة من التوفيق في نقل هذه البشاعة وتلك للتناقضات ، وعكست لنا تشريحا كاشفا للإنسان العربي الذي دمرته هذه الحرب ، وهو بصارع في بيئة عدت تحكمها التوازع ذاتها التي تحكم الضواري ، ولاسيما دفع لأثره الذي ترسم صورة براققة لوحثيته .

وبن هذه الحرب على ملحمة للشهوة المادية التي استبدت بالنفوس مدعها صمما جارف إلى العم المادي ، فالمال هو المعبود الأوحد ، وهو معيار بوحيد لقيمة البشر . وهو رحيق الحياة ورصاها الذي يسيل في لأفواه . بل هو الدم الذي يتدفق في العروق ، ويعد تلك النفوس القصة ويمدّى عموهم وقوسهم . إن إعراء اللذة وتوهج الدولار هو موسيقاهم وشعرهم وفلسفهم بل هو دينهم ودياهم ، وهو المادة التي تصاغ فيها أفعالهم ، تحت طلائعهم السحرية يندفعون الجبال ويقهرون الجحائم ، ويرهقون الأرواح ، وهي تقرر كل ذلك في أسلوب شاعري أسر ، يعرض بنا في غمير وجودنا وأحوار نفوسنا .

وهذه الحرب البشعة كانت حصاد الفساد السياسي أو الاجتماعي ، وهي تخرج ذكرياتها بذكريات خاطيا في فصل كامل على لسانه (ص ٤٤ / ٧٨) ، وهي تنقل فيه كفاح « حركة الملل الحبيب » في سبيل إيش سوريا الكبرى . وتحدث فيه عن وقائع تاريخية ، مثل محاولة الانقلاب ضد « عزاد شهاب » والحكم بالإعدام على « سعادة » بعد فشل هذا الانقلاب في عهد رأس السنة ، وتحدث عن « الحرب جنيلاط التقدم الاشتراكي » (ص ٥٣) ، « سوعين » والكثائب اللبنانية ، وعن « المجادة » ، وما فعله أعضاء الحرب بعد فشل لانقلاب ومهم حال البطلة « هاشم » ويتدبرون هربهم ، ويصحح هو في لفرار إلى أن يستقر أخيرا في إفريقيا لتكون له الملاذ من الفساد السياسي . بعد ما كانت ملاذا لأمثال « ماجد » من « الفساد الاقتصادي والاجتماعي » .. وما مثالا لأماط للمهاجرين من لبنان .

وهي تنقل لنا هذا الصراع دون تحيز لموقف معين ، على نحو ما عشت في روايتها الثانية من نقلها « قصية الشيعة » دون تحيز . وعلى نحو ما فعل أيضا « حلم بركات » في روايته « عودة الطائر إلى البحر » التي صور فيها حركة القوميين السوريين . في مجرد وموضوعية وربما كان حديثها عن « صراع السياسي » إلى حديثها عن « حرب لبنان » من العناصر المحددة الفنية التي تصاف إلى تراث الرواية اللبنانية المعاصرة : وأكثرها يتناول هوما فردية على ماسلف . وربما تميزت في ذلك عما ، فهي إلى الموقف الفردى ، فلت إليها « صورة للصراع السياسي » في لبنان وهو من أصاب الحرب الأهلية ، كما نقلت صورة فردية محسنة لهذه الحرب وآثارها المدمرة لكل شيء . كما عبرت بمقدرة الكاتبة على توظيف تيار الوعي في أكثر أسسه . بوضعا في لافتا

وأعظم مقدرة فنية أتاحت للكاتبة في توظيفها عناصر هذا التيار جعلت بوع حاص ، في توظيفها « عاطفة » « الخوف » « وذكريات الطغولة » . وهذه تبرز لنا دائما في الرواية طملا يسكن أعماقا صغارا ، ولكنه لا يمارق كبارا . وقد سلمنا إلى عالم الحلم ، وإلى أحلام اليقظة . أو هرب من واقع الحياة القادر من حولنا ، إلى عالم الطغولة نلوده ، وهذا امتسلام لتداعيات الماضي الكامنة في نفوسنا جميعا ، والتي يحاور

جميعها هذا من عناصر النص ، في إطار تيار الوعي .

كما ينعكس قدره الكتابي على التحديد والتجريب ، وقدرتها على لإعادة من تصور الرواية العالمية ، على نحو يشي بموهبتها الفنية . في هذا العمل ، الذي يمثل مصججا فنيا تتفوق فيه على عمليها السابقين ، وهو يصح دل عليه استعانة شديد بشاعرية الرمز واللغة والحوار ، وإن قل

من تأثير هذه الشاعرية لدى التفتق ما بجاء في الرواية من «عامية»
«عصر الكلمات المحلية» التي لا يفهمها أكثر

لكن الكتابة في إجمال ، بهذه الرواية الحافلة بما أشرنا إليه من
عناصر الفن الروائي الحديث ، تشارك في مسيرة الرواية العربية .

• هوامش

- ١) جريدة ن . ن . القاهرة ، العدد ١٢٨٦ ، ١٩٧١ . ترجمة الدكتور هـ . بـ .
- ٢) جريدة ن . ن . القاهرة ، العدد ١٢٨٦ ، ١٩٧١ . ترجمة الدكتور هـ . بـ .
- ٣) نقصد في الأدب الإنجليزي : نايف الدكتور هـ . بـ . القاهرة . العدد ١٢٨٦ ، ١٩٧١ .
- ٤) نظرية الرواية ، ص ١١ / ١٢
- ٥) نفسه ، ص ١٢
- ٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧) حشر ونياب نخله ، تأليف سميرت موم ، ترجمة سيد جاد وسعيد عبد الحسي .
- ٨) مصادر : دار المعارف ١٩٧٠ ، ص ٧ / ٨
- ٩) نظرية الرواية ، ص ١٢
- ١٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١٢) نظرية الرواية ، ص ١٢
- ١٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٢) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٢٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٢) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٣٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٢) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٤٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٢) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٥٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٢) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٦٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٢) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٧٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٢) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٨٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩١) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٢) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٣) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٤) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٥) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٦) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٧) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٨) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ٩٩) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤
- ١٠٠) نفسه ، ص ٢٠ ، ٢٤

- ٣٢) دراسات لأعلام ثقافة في الأدب الإنجليزي . الدكتور هـ . بـ . القاهرة ، عام
- الكتب ١٩٦٦ . ص ٩٢ / ١٢٥
- ٣٣) نظرية الرواية ، ص ١٢
- ٣٤) من حديث له نشر في رده على الدكتور هـ . بـ . القاهرة ، عام
- ١٩٧٢ ، ص ١١٢
- ٣٥) بانوراما الرواية العربية للدكتور هـ . بـ . القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ،
- ص ١٦ / ١٧
- ٣٦) ثقافة في الأدب العربي الحديث للدكتور هـ . بـ . بيروت ، دار المعارف
- ١٩٦٦ ، ص ١٢
- ٣٧) نفسه ، ص ٢٠ / ٣٠٧
- ٣٨) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث للدكتور هـ . بـ . القاهرة ، دار
- الكتاب ١٩٦٦ ، ص ٣٢٧
- ٣٩) بانوراما الرواية العربية ، ص ١٠٧ / ١٠٩
- ٤٠) المؤلف الأدبي ، دمشق ، طبعه رقم ١٠٠ ، آب ١٩٧٩ ، من محاضرة له في ندوة
- لإعداد الكتاب العرب في دمشق ، ويعبر فيها عن مشاعر البغضاء لزيارته وطنه بعد غياب
- دم خمسة وعشرين عاما ، وفي العدد نفسه تلخيص لحياة الكاتب وإعماله . ولما أنه ولد
- في الكرونة ، في منطقة «صافيا» في سوريا ، وأنه من مواليد عام ١٩٣٦ . وهاجر
- وهو صغير إلى لبنان ، وتخرج في الجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٥٥ ، ثم نال
- الدكتوراه في «علم النفس الاجتماعي» من جامعة «ميتشيجان» عام ١٩٦٦ ، ثم إعماله
- الأدبية على ثلاث روايات مطبوعة . هي «القسمة الحاضرة» (١٩٥٦) و «سنة أيام» (١٩٦١)
- و «عودة الطائر إلى البحر» (١٩٦٩) . وله مجموعة قصصية هي «العصا
- والظفر» (١٩٥٨) وذكرت مجلة «لها» أنه «مستاد علم الإجماع» في «جورج لاور» في
- والسجل .
- ٤١) نفسه
- ٤٢) عناصر النص ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٦٨
- ٤٣) صبر أيلوس ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٧
- ٤٤) شجرة الدقل ، بيروت ، دار المكشوف ، ١٩٦٨
- ٤٥) ترجمة ، بيروت ، مؤسسة بول ، ١٩٧٤
- ٤٦) شجرة الدقل ، ص ٢٠٧
- ٤٧) الترجمة ، ص ٨٩ ، ٩١ ، ٩٢
- ٤٨) طيور الجوارح ، ص ١٩٦
- ٤٩) نفسه ، ص ١٩٦
- ٥٠) نفسه ، ص ١٩٦ إلى ١٩٧
- ٥١) حكاية زهرة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، حقوق النشر للمؤلف ، (لا يوجد اسم الناشر)
- ٥٢) انصهر جل ميد ، بيروت ، دار النهار للنشر سنة ١٩٧٠
- ٥٣) غرس الشيطان ، بيروت ، دار النهار للنشر ، ١٩٧٥ (تقع في ٢٤٨ صفحة من النص
- المترجم)
- ٥٤) انصهر جل ميد ، ص ٧
- ٥٥) نشر الكتاب في أن ، غرس الشيطان هو حشرة كبيرة تلصق في يلام الرواية ص ١٧
- ٥٦) تقع نرواية في ٢٢٧ صفحة من النص المترجم ، وهي يدلل تقرب من حجم «غرس
- الشيطان»
- ٥٧) ومن ذلك ذكرها في «صداقة» زوجها وبارهم علم في مرهم في «الريف» و«استدعاه»
- صداقة كثره مترجمة معادة في «صدا» واضح من الكتابة لإتمام هذه الذكريات . انظر
- من (ص ٨٠ - ٩٦)
- ٥٨) حشر ونياب نخله ، بيروت ، القاهرة ، دار الهلال ، ص ٢٢٢

ملاحظات

عن القصص الستة

والقصص الستة

يلاحظ جورج ميريديث George Meredith في مقالته عن مولير: مقالة في الكوميديا أن المفهوم الذي تقدمه شخصيات أليست Alceste وطرفوف Taruffe وسيسر Célénec وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسردها طابع كوميدي صرف . . إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تنطوي عليه من كوميديا . ودلت من خلال ما تقدمه من تناقض قوى بينها وبين العالم الأكثر حكمة حولها ، أو ثقل بينها وبين المجتمع ، أو بينها وبين مجموعة العقول التي تنبع منها روح الكوميديا .^(١) ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكمة في هذا المثال يتكون من الشخصيات المحيطة بالشخصيات الكوميديية في مسرحيات أليسا» ولكن هذا العالم هو عالمنا ، فالشخصيات المقصودة هي «مجموعة العقول» تلك . هي المجتمع وهذه الشخصيات عند «ميريديث» هي الشخصيات التي نمثلنا وتحدث باسمنا ، إذ إنها تحسد ذلك «النزق العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا» ويمتلكه^(٢) إن إدراك الكوميدي - طفا «خطره» «ميريديث» عن الكوميديا - «يؤكد أن كثيرا من دوى العقول السليمة»^(٣) يشاركوا بها بشاهدنا لشاهدتنا الشخصية الكوميديية ، وضحكنا منها ، بعد تأكيدها لمعايرتنا وتقليدنا لها ، واستعدادا لكل ما يحرف عنها .

تأليف
اندرية جيبسون
ترجمة
نصر أبو زيد

اعتماد «ميريديث» الأساسي هنا يتصب على الدراما . إن «المصور العادي في الحياة المتحصرة يسحر من هؤلاء الذين «يعصون بشكل مبالغ فيه» ومن المتشغفين والتكلمين والمدعين ودوى النعومة المفرطة»^(٤) ويتشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون العدل بشهواتهم الخسيسة» والمجرمين إلى التماهات ، والتجمعين حول السعادات ، ودوى الخطط ذات النظرة القصيرة المدى ، والذين يتحطون تحطأ جنوبا - يسحر منهم حيث كانوا على اختلاف مهتهم ، وحيث ينتهكون حرمة الأعراف

يقول ميريديث : «إن إدراك الروح الكوميديية يمح التناقض نوعا من المشاركة الراقية» فانت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع لتحصن ، ونحس أنك لا تستطيع الحرب منه ، وأنتك لا تود ذلك حتى إن استطعت»^(٥) وبعبارة أخرى يتحصن الضحك عند ميريديث تحرفا ساخر (واستسحاافا) لكل ما هو تقيض للاجتماعي . ويلتزم هذا التصرف الساخر نوع من تأكيد «انفائنا» الاجتماعي ، فالضحك مما هو كوميدي دليل على سلامة ذوقنا . ولا يقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقاً أن

التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر ، وحيث ينشئون بالمتعلق الرزين والعدل الواضح ، . وبعض هذه الخفاقات الكوميديية قد أوردتها بعض الأخلاقيين - أو يمكن أن يوردوها في كتبهم ، كما فعل « هنري فيلدنج Fielding » ، إذ إنها تقع في إطار اهتمامهم كما تقع في إطار اهتمام امجائين (مثل التكلف والتعاقب واستخدام الكلمات الطنانة في الحديث والتحدث والتعاقب) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد صخر من التلازم مع مقتضيات السلوك السوي (مثل عدم الانساق ، والرقرة المبالغ فيها ، والسحافة ، والخبون ، وأكثرها أهمية - من هذا الجانب - انتهاك «الأعراف» التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر) . وحيثما يمار السلوك العاقل السوي تبدأ الكوميديا .

وتعد مقالة «ميريديث» المكتوبة في عام ١٨٧٧ م - بالنسبة إلى ما نحن بصدد - وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ، فقد ظهرت حينما كانت فترة مد الرواية الكلاسيكية في طورها الأخير ، أي قبل ظهور ما يعتقد أنه الاتجاه الحديث يصح عشرات من السنين . وكان الأدب انعم على وشك أن يستغل بشكل هائل شكلا جديدا ومثليا في الكوميديا ، وخصوصا في مجال الرواية . وإذا ما طبقنا مقالة ميريديث بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته إن الشخصية الكوميديية فيما يتعلق عليه رولان بارت Roland Barthes النص الكلاسيكي تحمل وصمة عار ، إنها تتحدث لغة لا تليق إليها بالآ ، وحينها لا يستحق منا أي اهتمام جاد ، وأي تحد يمكن أن تقدمه هذه الشخصية معايرنا تلعبه ضحكاتها وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل الشخصيات لكوميديية في النص الكلاسيكي تكون على هذا النحو ، لكن الواضح أن جميعها ليس كذلك ، وهذا أمر تكشف عنه نماذج «الميلندج» من المثاقين والمتأففين . ولا يمكن كذلك ادعاء أن الرواية التفسيرية لا تستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع anti-social أو اللامتية ، وأنها لا تستطيع التعامل معها

بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا بيكونين Pechon وباراروف Bazarov عند كل من ليرمونتوف Lermontov وتورجينيف Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عدة ، تدل على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لا يوجد في النص الكلاسيكي بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الانحراف aberration ، يتجاوز بيكونين أو باراروف ، أو مكان جاد لروح من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذي يجده في القصة الكلاسيكية . إن الشخصية التي لا تستطيع تمييز الواقع كما تميزه القصة الكلاسيكية وتبرهنه ، والتي لا تستطيع صياغته كما تصوغه القصة ، يكون مصيرها الضموم هو الدور الكوميدي . ويقوم الضحك في مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (بإبعاد الترق والخفاقة والخبون التي يمكن أن تسبب اضطرابا في التسلسل الهادئ لمثل القصة) ، كما يقوم أيضا

بوظيفة التأكيد والتثبيت (فنحن نعرف أننا محقون وعلى صواب لأن ما نعتقده يتناقض حتما مع التزيينات التي ضحكنا بها) .

ويعتقد هوبز Hobbes أن الضحك عملية إشباع دس . يقول في لفيثان Leviathan « ليس الضحك الضحك إلا سرور . مفاجئا ناتجا من صورنا المفاجئ لتعريف em.nency بالمفارقة بعبر الآخرين . وقد ناقش فرويد - وآخرون - هذه النظرية وعندها - عبر أنها نظرية مايرال معترفا بها اليوم ، فقد أقرها على صيل المثال كل من أرسطو وديكارت وسبب إليها . ومن المؤكد أن نظرية يمكن - في يبدو - أن تطبق على نوع الفكاهة الذي وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم تفوقنا الذي نصل إليه من خلال الضحك من حديث عتيق في نص كلاسيكي ليس مفهوما نكتشفه لأنفسنا ، إنه مفهوم تشكله لنا بقصة متقع في أسره ، وهو مفهوم لا يمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس العميقة التي تقوم عليها القصة الكلاسيكية ، أعني دون أن نناقش مطلقا الجوهر . ولا سبيل أمامنا إلا الاقتناع بدعوى الذي تقدمه بنا القصة الكلاسيكية للعالم ، ما دمنا مستعرقين فيها وفي سلسلة العنة والنتيجة التي تقوم عليها أحداثها ، وهي السلسلة التي يطلق عليها بارت في كتابه « s/z » بـ «تعدى العدية واستأويل promanetic and hermeneutic codes» وشبهة لذلك بعد أي رفض للمعنى الذي نطرحه القصة الكلاسيكية . و أي انحراف عن المعايير التي يقرها النص نفسه ، «عجزا» أكيدا ، ويبدو سقراط كوميديا . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتماثل مع تلك القيم والاهتمامات التي نطرحها على القصة ، فليس تصورنا لتعريف لدى برودس به انعم إلا تصورا لتعريف النص ولصواب معناه . إن ضحكك من دون كيهطوته أو جوليان سوريل Julien Sorel ، وعلى إيما بولفاري أو إيما ودهاوس Emma Woodhouse هو في أساسه إدعاء بصواب النص ، وهو صواب بدعي لأنه تعرقا على الانحراف وتدهسا معه .

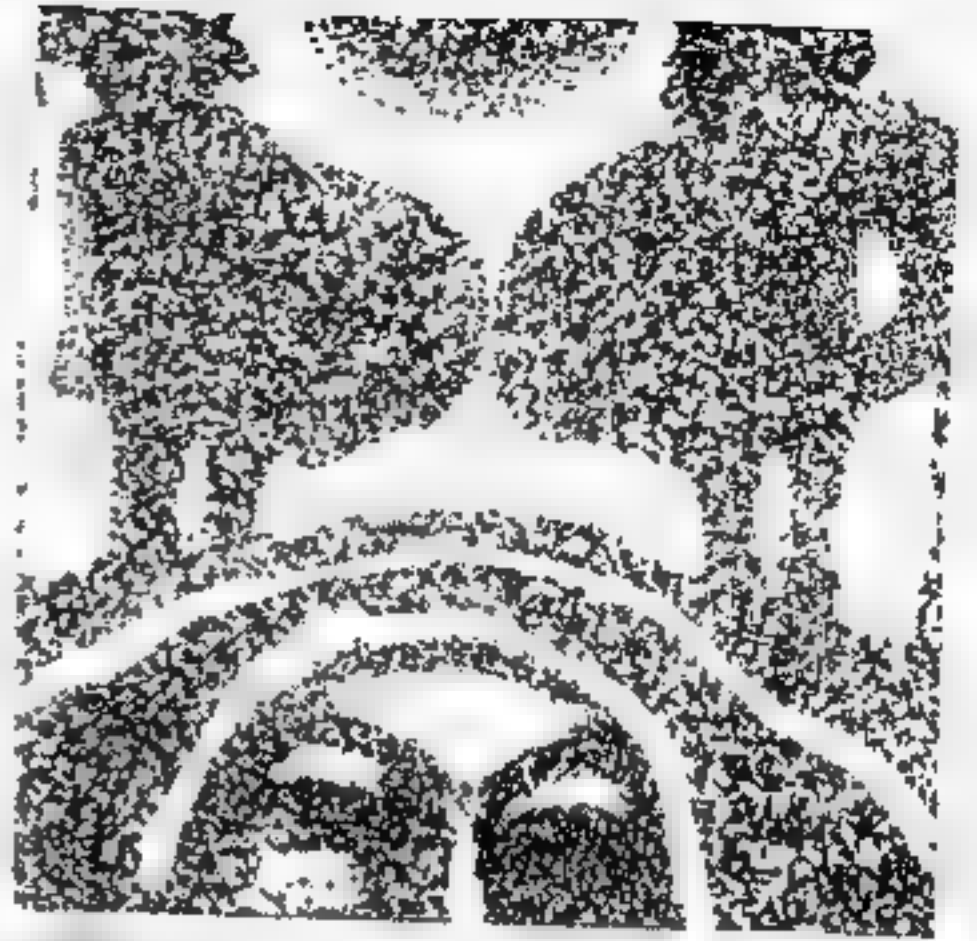
في بداية كتاب «منفعة النص The pleasure of the Text» ، يذهبون بارت إلى أن «تحليل شخصا ما - يلبي داخل نفسه كل المروع والخواجز والأنظمة الطبقية ، لا عن طريق الترميز فيها ، بل عن طريق التحلل للضيق من ذلك الشبح القديم ، شبح الناقص المطلق - شخصا يتقبل في صمت

* حلقه الأولى هنا بين مستبين من مستربات تحليل النص هدا ت . والصحيح أن بعد اليه promanetic هو التعريف الذي يطلعه بارت على نوال الاحداث في الرواية طبقا لـ نسبة . أو طبقا لما هو متوقع مثلا في السلوك البشري (انظر s/z ص ٨) . ما البعد التأويلي Hermeneutic هو بتنظيم كل الوجاهات النصية المختلفة في النص التي تعدد ونظمها - بطرق مختلفة - في إطاره سؤال أو ثلاثة الشكاسة تحمل في النص بعد ذلك (انظر s/z ص ١٧) المترجم

المجتمع» (٨) وهناك طريق يستمر به المجتمع في الحديث من خلال القصة ، مادام الكاتب يلتزم للمعايير المستقرة في طريقة تناول ، وبصرف النظر عن الاتجاهات للتحدي وغير التقليدية التي يتبناها كاتب معين . إن القصة هي صوت المجتمع ، صوت ذلك «الدوق العدم» الذي «تقوم عليه حصارتنا» . وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أي انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مصحك . والمضحك عند برجسون عقاب تقويي يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . يقول : «إننا نجد دائما في المضحك نية مينة للانقاص من قدر حارب ، ومن ثم تقويته» (٩) ولعلنا - في سياق هذه المناقشة - نكتي بشئ من التحويل والتكيف مع مفهوم «التقويم» هذا ، فليس المهم - ونحن نصحك من انحراف الشخصية في النص الكلاسيكي - هو تقويمها ، بل المهم هو أن تؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه ، وتؤكد سلامة ذوق القصة التي نقرأها

إن أنماط الحديث المنحرف كوميديا ، التي نجدها في النص الكلاسيكي كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا . وأبسط هذه الأنماط ما يقوم على مجرد اللبس الدعوى (السيدة جامب Gamp مثلا في مارتن تشوزلويت Martin Chuzzlewit) تتميز العلاقة بين الدال والمدلول في النص الكلاسيكي بأنها واضحة وغير مضطربة ، وفي مثال السيدة جامب يشد جزء من النص تصطبغ العلاقة فيه بين الدال والمدلول ، ومن المحتمل أن تصبح من درجة عالية من التموض . ونتيجة لذلك يكون هناك في النص انطواء من الوضوح (الشغافية) الذي درجنا عليه وصرنا نتوقعه إلى نوع من التموض وعدم الكفاءة في الدلالة . ويتلقى القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار ، وتكون النتيجة هي المضحك (١٠) وهي نفس النتيجة التي نصل إليها في حالة الزئرة والحفاة (الآنسة بات Bates في إيما) . وفي قصة تقدم إلينا للمعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية . نكتشف شخصية تتفق للمعلومات على أساسها بطريقة عشوائية ، وبشكل معتر غير مترابط ومختلط ، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة ، لأنها لا تستطيع أن تسلك وفقا للمعايير القصة التي تتحرك فيها

والإحجام irrelevance مصدر مماثل للمكاهة (لفورا فيشنج Flora Finching) في (دوري الصيغ Little Dorrit) وهو أسلوب يطمح النص الكلاسيكي للفشل في تحقيقه ، ونقطة أن الترابط هو المعيار الذي يتحدد على أساسه مسار المعلومات التي تعطينا إياها القصة . وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد - داخل النص - القصة غير المتوقعة نفسها ، وهي نتاج دخیل لراو غير كفاء (قصص ماثيوباترا على صيبل المثال) . ونفاجا في النص الكلاسيكي دائما بوجود قصص رويت بطريقة مجة ، دبلًا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه . وتمثل هذه القصص الدخيلة إحصافا يؤكد منزلة النص وتفرقه ، ذلك أنها - حين



كل اتهامات اللامطعية والتعاضد ... ومثل هذا الشخص يكون كما يقول بارت - «مثار سخرية في مجتمعات» (١١) وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت في حديثه السابق ، فإنه يصف في مواقع شكلا من أشكال الكوميديا في النص الكلاسيكي هو الشكل الذي ناقشه لأن على النص الكلاسيكي أن يستيق شيئا واحدا في مآرق حرج ، ذلك الشئ هو التعددية واللامية التي تشكل بها النص ولكنها تهدده على الدوام . وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ في هذه الحالة هو التحصن منه بالمضحك ، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سحرنا هذه اللامية (وسيطرت عليها) وتنصيبها مثارا للسخرية . ولعلنا نسأل الآن : بأي معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند ميريت؟

من الواضح - قبل كل شئ - أن المعنى الأول عند ميريت هو أن شخصيات النفس وإخلاق موجودة في رواية دون كيجوته من أجل القيام بالسخرية بآية هنا ، وهو نفس الدور الذي تقوم به شخصيات أخرى في رواية عنو البشر Le Misanthrope . وهناك تعاقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء ، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الذين يسحرون من ألسنت وبين المتفرجين . وهناك - كما سبق الإشارة - تعاقد أبعد بين لقصة والقارئ ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا معياريا وعمودا للحكم . ولأن القارئ قد نشأ وترى في أحضان هذا المنطق ، خاضعا للتشكل على أساسه ، ومستسلما للتمرس به ، فإنه - بهذا المعنى أيضا - يُعنى بمحدث «العالم الأكثر حكمة» ويصمى إليه . إن الرواية - كما يقول فيليب سولارز Philippe Sollers - «هي الطريقة التي يصوغ بها المجتمع نفسه ، الطريقة التي يجب أن يحيا بها الفرد لكي يتقله

صحتك منها - تشير انتباهنا إلى صفاء النص وتعمقه ومع ذلك فأحظر من ذلك كله الشخصية التي تعيش عالم الرموز الذي يخلق النص ، وبرغم ذلك نسي مهمه شكل كوميدي . وتعد شخصية دون كيجوته نموذجاً لهذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نتعرض لكوميدي دون كيجوته نصف بالطبع نمطا من أنماط تناول الكوميدي قدر له أن يستمر في كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة لسرفانتس وبعد عام سرفانتس وجدنا من العوالم التي تقوى العلاقة بين الدال والمندول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة في دون كيجوته - من ناحية أخرى - مهتره وغير ثابتة . وليست معالجة دون كيجوته أساسا معالجة كوميدي ، إنها كوميدي فقط في إطار القصة التي وردت فيها ، وهي قصة تقيم عالمها الخاص ولا تنافسه بعد ذلك واختلاف دون كيجوته عن الإحار القصص الذي يحيط به اختلاف من نوع غاية في الأهمية ، لأنه ينقص أساس السلطة التي عقنتها تصنع القصة الأسماء للأشياء Puts names to things . ومن الأساسيات في النص الكلاسيكي أن هذه القوة لا يمكن مناقضها . والشخصية التي تعمل ذلك تسقط في هاوية الخيول ، أي تسقط في الدون كيجوتية . إن نمط تناول الكوميدي لشخصية دون كيجوته بعد من أشهر أنواع الانحراف كوميدي ، إنه النمط الذي يحاول - من خلاله - طبيعة السردية - أن يافس النص نفسه ، وينس شروط النص ذاته وهذا هو ما يجعل رواية دون كيجوته - على حد تعبير أوبرباخ Auerbach - تتضمن «واقعا راسحا يرجع من شأن الخيول كى يعرضه للسخرية» .^(١١)

وأحد سبل تحليل الصحتك الذي تثيره بعض أنماط الشذوذ التي عددها إنما هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير التنظيم في النص الكلاسيكي ، تلك المعايير التي يؤدي النص وظائفها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوزعها . وبعد إصرار فرويد على وجود صلة بين العهد المبذول (كمائة الوظيفة) والكوميديا - في هذا السياق - مها وعلى صلة وثيقة بما نحن بصدد ، فنحن - طفا لما بقوله فرويد - نجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميدي إذا بذل فيها جهدا يحاور في اعتقادنا ما يحتاجه للقيام بمثلها . وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذهني كوميديا إذا لم يدل شخص آخر جهدا كافيا نعتقد عن أنه ضروري ، وذلك لأن العناية والماء قصور في الأداء الذهني .^(١٢) وليست مقبلة تفرقة فرويد بين الكوميديا في النشاط الذهني وبين الكوميديا العقلية خصوصا في هذا السياق ، فالكمد الذهني الزائد عن الحد يبدو كوميديا أحيانا ، كالكسل الذهني سواء سواء ، غير أن ملاحظته - برغم ذلك - مهمة . وأي نص - في صفة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة - يتضمن جهدا رائدا عن الحد ، أو يحاور تنظيمة «قصة» بعد شذوذا كوميديا . ومن هنا فإن الكوميديا التي تعتمد على انثرزة أو الهدر (الآسة بات) ، وتلك التي تعتمد على الحدل المعقم أو

الاستنتاج البعيد (ماتى بمبو Natty Bumppo في حكايات الطوب الخلدى Leatherstocking Tales) وكذلك الكوميديا التي تعتمد على الصمت المتحفظ (هود كوبر Cooper's Indians) ، والكوميديا التي تعتمد على التكرار القصص المفرط (قصص صام ويلز في أوراق ييكوبك) ، أو على الإسهاب المفرط (سانشوايترا مرة أخرى) - كل هذه تعد نماذج للشذوذ الكوميدي في النص الكلاسيكي . وتحقيق هذه النماذج طبعها الكوميدي عن طريق الإحراق في التقيد بعدم القصص التي تقع فيها وهناك تعارض خاص وملحوظ - في كل هذه النماذج - بين العهد التطبيعي المبذول ، الذي يميز القصة - وبين محاولة هذا العهد - سدا أو إنجاسا - في النص الكوميدي

غير أن مفهوم تنظيم القصة لا يعزل وحده كوميدي دون كيجوته على سبيل المثال ، فهي نموذج عد للقصة الشاذة كوميديا في النص الكلاسيكي إنها - على وجه الدقة - تعد يحرص النص الكلاسيكي على التباعد عنه ، فهي نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ، نص تزول الفواصل بين حقيقة ما يشا به وبين خياليته ، كما تزول الفواصل فيه بين الشيء ونقيضه . وبين المعنى واللامعنى . إن التشوش الكوميدي في دون كيجوته هو التشوش الذي يحرص النص الكلاسيكي على أن يتجنبه مها كان الفن . وعليها إدد - لكي نفهم كوميدي هذه القصة - أن نحاور مفهوم التنظيم . وبساعدنا كثيرا - في هذا السياق - وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك law of solidarity» في النص الكلاسيكي . إن «قانون التماسك» - مها يرى بارت - هو الذي يؤسس جابا من قابلية النص الكلاسيكي للقراءة . حيث تماسك كل لأجر ، وعضاله ، بشكل مترابط قدر الإمكان .^(١٣) وهذا القانون يؤدي إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقا لمبدأ عدم لتعارض «ويوع النص الكلاسيكي «تماسكاته» مؤكدا في كل ماسة ممكنة «ثبات» الأحوال التي يصمها واستمراريتها ، ودبت عن طريق «ربط الأحداث للتقاربة بتوع من الرباط المطلق» أو الإحداث في تحقيق «الدوق السليم» . وما يدور لنا عب شكل كوميدي في دون كيجوته ، كما يعود إلى حرقها البعد المدى ، لقانون التماسك «هذا» ودبت لأنه نص يتجاهل معار الاستمرارية ولا يلقى بالا إلى مسألة التصديق . إنه سيم دون حطر بالتعارض الذي يحى النص الكلاسيكي نفسه هذه ، ولا يلقى بالا إلى مسألة «التصديق» والعلاقات المترابطة التي يحى نص الكلاسيكي بتقلاها إلنا . ويتحلى دبت كله «ضرورة» في سياق النص على أنه عبث كوميدي

وإدد نحن حين صحتك من دون كيجوته يكون «دوق السليم» لنص هو المتصر في صحتكنا ، إدهى التي تجعل هذا الدوق مشروعا . وقد قال آرثر كوستر Arthur Koestler بحث إن

لصحت بتؤكد عن صدام بين «مدنيين متعرضين»^(١٥) أى صراع بين «أطراف مرجعة مختلفة» أو بين سياقين متلازمين، أو غطيين من المنطق، أو بين عالمين من النص»^(١٦) وهذا على وجه الدقة هو ما يحدث - كما رأيت - في النص الشاذ للقصة الكلاسيكية. غير أن الصلح - في هذه الحالة - يكون دائما على حساب أحد المبدأين، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكي. ومن خلال الصلح يطرح النص الكلاسيكي - حثيا على الأقل - للمطلق المعابر المنطقية. ويصبح الموضوع الذى تهدهد في موقف حرج، كما يصح الواقع الذى تقيمه هذه الموضوع وتعضده في نفس الموقف أيضا. وليس هناك - إن شئنا بدقة - شئ كوميدي بشكل جوهري وهائى. وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية في الكوميديا - منذ لوسطو إلى فرويد قد غابوا الخفية البسيطة التى تقول إن الصلح تحدوه العوامل الاجتماعية بنفس قدر الذى تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى. إن معايرنا الثقافية هى التى تفرض علينا موضوعات الفكاهة. والذى يحدد موضوعات الفكاهة في النص الكلاسيكي هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى. وهذا يصبح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكي ببعض القصص التى سبقته. (والتالية على فترة ازدهاره) حتى لو كانت كتبت كرد فعل له. وقد ظهرت في أعمال رابيلاز Rabelais وجويس ويكيت ظواهر أسلوبية معينة - كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكي وتوضع في إطار النمط الكوميدي - أصبحت هى الظواهر السائدة في النص، أو هى نفسها النص السائد. ولم تعد الموضوعات المعاصرة، والموضوعات التى لا تلقى بالا إلى معيار «الترايط» المفترض، والنصوص التى تخلط بطريقة معقدة سعياً بين السمات والأساليب والمباركات واللهجات الاجتماعية، ولم تعد لنصوص غير المعصنة تعظيماً دقيقاً، لم يعد كل ذلك شذوذاً يوضع بحرص في إطار نص معظم ومنطقي. بل صارت هى النص نفسه^(١٧)

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكي unorthodox نص حال من الفكاهة^(١٨) فليست هذه هى الحقيقة، فهناك - برغم ذلك - شكل من الفكاهة يستق في النص غير الكلاسيكي، شكل يختلف عن ذلك الذى وصفتها فيما سبق. ويرتبط الخلاف هنا ارتباطاً وثيقاً بالخلاف الذى ناقشناه حول تنظيم النص. وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكي - في أبسط أشكالها - نوعاً من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول. وقد يستعرض النص غير الكلاسيكي - مثلاً - وسائل النص الكلاسيكي، ولكنه يجردنا من هدفها التقليدي، وتكون النتيجة هنا رائداً بشكل كوميدي، أى أنها تثير توقعات معينة من أجل إجهادها، بها يثبت لاجنواه بطريقة كوميديّة رقيقة. ويمكن للوصف - مثلاً - أن يكون مصدراً للفكاهة إذا جاور النص غير الكلاسيكي حدود الوصف التقليدية (التي يقرأها النص

الكلاسيكي) ودمر معايره. ومن هذه الزاوية يقوم لوصف العرصى غير المقصود بدور كوميدي في معظم القصص غير الكلاسيكية، من شتيرون Sterne إلى أن روب جريه Robbe Grillet. وقد أشار جيرار جيت Gerard Genette إلى أن أكثر وظائف الوصف أهمية في النص الكلاسيكي يمكن أن تكون الوظيفة «الرمزية التوضيحية» في النص الوقتي^(١٩) ويؤكد جيت أن تطور أشكال النص وقد مال (على الأقل حتى بداية القرن العشرين) إلى تدعيم سبادة لقصة وقد فقد الوصف - دون أدنى شك - أهميته الدرامية التى كانت له^(٢٠). ويعطى النص غير الكلاسيكي - من جهة أخرى - «لوظيفة بوصفية» أسبقية من حيث العرض للمشهدى - كما يقول جيت من روايات روب جريه^(٢١) وبذلك يتحرر الوصف - من طبعين بقص^(٢٢). وتكون النتيجة هى الفكاهة، إذ يدرك القارئ هذا التحول في الاهتمام، وإعادة صياغة الأوليات المنطقية، بوصفها اضطراباً وشذوذاً كوميدياً عن المعيار الذى قام من الناحية التقليدية بدور التنظيم والتسقيط والتمالة والمعنوية.

ومصدق غس القول - لو أردنا مثلاً آخر - على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكي للتقاليد التى تحكم النص الكلاسيكي نفسه، والى تحكم تنظيمه التتابعي. وقد يقدم النص غير الكلاسيكي سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويعها، ثم يتراجع عن تحقيق هذا التطوير، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية، وتكون النتيجة - كما يقول فيكتور شلوفسكى Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة»^(٢٣)، وصحاحاً للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد، وعدداً خدعة نفس اندماج القارئ في الموقف الذى وردت فيه. وقد تكون النقطة بين الأحداث القصصية (مقصود) في روية شتيرون المشاة تريسترام شاندى Tristram Shandy، وفي روايات ويكيت وفابوكوف (Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو بدل في تحقيقها جهد فكاهي، أو صورت بطريقة غير منطقية، سواء من طريق التركيز أو الحدف أو الاختصار. وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت ودرست بطريقة كلاسيكية، وذلك فقط من أجل تفصيل أهميتها، والمردة إلى الموضوع الأصل، أو من أجل إضاعة تفاصيل لا أهمية لها، وقد يحرق النص غير الكلاسيكي أيضاً تقاليد السرد التأويل بشكل كوميدي. وما يطلق عليه بارت في كتابه S/Z اسم «اللعرا» enigma - مثلاً - قد يقدمه النص غير الكلاسيكي من أجل تجاهله. وقد يقل شأن هذا اللغز - القوة المحركة في النص الكلاسيكي - في النص غير الكلاسيكي، وينحول إلى مجرد زينة، وتلك مشكلته تحتاج إلى الدرس، وقد تصح مع مرور الوقت عبثاً كوميدياً

هذه مجرد أمثلة قليلة لأعماق الفكاهة التى يمكن إدراكها في النص

غير الكلاسيكي ، إنها فكاهة تتطلب منا اصرافاً بإمكانية وجود نوع من القصد عميل في الواقع إلى إنكاره ، واعتراضاً بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها في الحقيقة تعجم عن أدائها . إن إعادة ترتيب عناصر القصة التقليدية ، أو بعثتها ، يجعل منها حشواً ، ويحولها إلى اضطراب كوميدي ، ويفقد النص أي معنى . غير أننا يمكن الآن أن نسأل - في هذه المرحلة من نقاشنا - عما إذا كنا نصف حقاً نوعاً من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذي سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن الفارئ الذي يصحكه النص غير الكلاسيكي ما يزال يصحك من نوع من الحديث الناذ ، ويمكن الفارق في أن الحديث الذي يصحك منه الفارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان - في النص الكلاسيكي - حديثاً للشخصية داخل النص . ألتقوم آثار التقاليد الكلاسيكية - التي ماتزال واضحة في النص غير الكلاسيكي - بدور يكون أساساً لمقارنة ، ومقياراً للحكم ، خصوصاً إذا كانت مجرد شاهد يدكرنا بالسق الذي نحل عنه النص غير الكلاسيكي . بشكل صريح ؟ ومن الممكن القول بأننا نصحك من نصوص توصف بأنها دحيلة وغير فعالة في أدائها .

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكي يكون دائماً مرجعاً لدائه ووعياً لدائه ، إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة . ووجودهم اللغوي الخاص بوصفه حقيقة صبة . ويعرض علينا النص غير الكلاسيكي لتعرف عن الطبيعة التي صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلاً على التعقيد المتفقد في النص الكلاسيكي . غير أنه يمكن القول - من زاوية أخرى - إن الوعي الأدبي الدقيق يشير الصحك بوصفه - قبل كل شيء - نوعاً من الإخفاق أو الانهيار الكوميدي .

وبقدم كوستر Koestler وصفاً «للتأثير الكوميدي للوعي الدقيق» يبدو أنها بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة لعمليات التي يؤديها النص غير الكلاسيكي . يقول : «حين نحارس مهارة عركناها جيداً فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية وعومة ، ويجب أن يكون هناك أي وعي متكرر الانتباه ... وفي اللحظة التي نركز فيها انتباهنا عن وظيفة حركية - عادة ما تكون آلية - لتحلل الأنسجة ، ونبتطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولاً .. » (٢٤) أليس صححنا من النص غير الكلاسيكي صححنا من نص قريب من هذا النوع من الشلل ، حيث لا تعمل الأجزاء كما كانت «بعومة وتلقائية» ؟ . ويمكن القول - استناداً إلى هوبز - أن النص غير الكلاسيكي ما يزال يشابه النص الكلاسيكي . وذلك حين يصنعنا في موضع «تفوق» لسحر من خلاله من «العجز»

غير أن النص غير الكلاسيكي لا يصنعنا خضعة في هذا الموضع إنه يقدم إيتاً دائماً - عن طريق الشك الذي ينصبه لنا في عملية

السرد - مواقف كهذه التي تشعنا بالتفوق ؟ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إراحتنا بها . وإذا كان النص الكلاسيكي يمحنا موقف التفوق من خلال السرد السائد ، فليس ثمة سرد سائد في النص غير الكلاسيكي ؛ ليس ثمة سرد سائد يستطيع على أساسه أن ينظم وتنسق المعايير المختلفة التي يتكون منها النص . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات أخرى ووحدة العمل ، غير أن المعنى والوحدة يظلان أمرين محيرين في النص غير الكلاسيكي . وكما يجبرنا معنى النص يجبرنا كذلك أي موقف محدد في علاقته بالنص . نجد أنفسنا دائماً مواجعين بمعصلة كيف نقرأ النص . إن صححنا - كما يقول سولزر Sollers في مناقشته للولترامون Lauréamont - «علامة على ضعف مكاننا المنطقية» . (٢٥)

إننا نصحك لأننا «غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المهدوفة» (٢٦) وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والنسب وراء ذلك أننا لانعرف في هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك يصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها في النص الكلاسيكي . وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكي عبثاً ومثافياً للعقل ، كان ذلك في الواقع تأكيداً لانتفاء أي موضع «للتفوق» يمكن لنا أن نسحر من خلاله . ونحن نصحك من هذا فإننا - أيضاً - نصحك من أنفسنا

ولكننا نصحك أيضاً - بطبيعة الحال - من التقاليد التي يصنعها النص غير الكلاسيكي موضع الاستهزاء ، ويبحث بها ويمزقها ؛ نصحك من المعايير - معايير النص الكلاسيكي في سياق النص الذي وردت فيه ، تلك المعايير التي تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يشير النص غير الكلاسيكي صحكاً هجروب ، ذلك أنه يسحر من أهم المجلات ذات القيمة في حضارتنا - التي تعد أداة من أهم أدواتها . وقد يقدم النص غير الكلاسيكي - في جانب منه - تمثيلاً كوميدياً لابتنالية بعض المهارات القصصية الأساسية الشائعة وحداها ، ويعرضها على أساس أنها مجرد جبل بلاهية ، مسكراً شفافيتها وأصلتها التقليدية . ولأن النص يرصن توظيفها ويحرمها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدي ، ليتحول إلى مجرد ربة شكلية . وبعد النص منته في نوع من الفكاهة وصعة جويئات كولر Jonathan Culler بأنه محووز للسحرية Metaironic «سحر فكاهة نجعل سياقها شكل الرواية لاتفاصيل عات» . (٢٧) ولا يبدو النص الكلاسيكي هذه - عن طريق أداء العميات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها في سياق غير ملائم - مجرد نص مصحك بشكل كوميدي ، بل إنه أيضاً يحدد الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغير لهذه العمليات ويسحر منها ، ويسحر من الرويات التي تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تخضع للتغيير . وعن مبدأ في الصحت حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت بأحد السرد القصصى عبقاً له شكلاً معيناً

التأثير الذي يثنى عموم اللغة بوصفها بديها دالاً. وبعد هذان الطرفان وما يحدث بينهما من تجاذب وتنافر أمر ضروري، فليست الثقافة ذاتها أمراً مثيراً، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للشوة، بل المثير للشوة حق هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها، هو تلك المعجزة وذلك الصدمع بين الثقافة وبين تدميرها. (٢٩) وطبقاً لما يقوله بارت فالثقافة (أو الشوة) التي نكتشفها في النص غير الكلاسيكي (بمعنى الشوة) هي محصلة «لأزدواجيته» وموقعه غير المحدد بوصفه (معجزة) ونقطة التقاء بين الثقافة ونقيضها. وتكمن الشوة في ذلك التوتر المتناقص بين التقليد والتخريب، بين النظام والعوضى، بين اللغة ونقصها. هذه بدقة هي حالة الضحك الذي يثيره النص غير الكلاسيكي، وهو الضحك الذي يعد في حقيقته أحد جوانب الشوة كما يقول بارت نفسه بشكل عرسي. إنه ليس مجرد ضحك من شذوذ أو انحراف، وليس كذلك مجرد ضحك من ثابت أو معياري، إنه ضحك يقع في منطقة نائية، حيث ينابر للغياب والانحراف دائماً ويختلطان، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما. ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقليد والمعايير تبسطات اعتباطية، فإننا لا يمكن أن نستغنى عنها. ونحن على وجه الدقة نضحك على النص غير الكلاسيكي لأن الوعي بهذا النقص يتحددنا، إنه الضحك الذي وصفه جاك ديريديا Jacques Derrida بأنه يطلق «على أساس من الإنكار المصطنع للنقص»، للنقص الذي يظل على الرغم من ذلك محتملاً وضرورياً، ولا يقع في منطقة السلب الكامل. (٣٠)

ونتم وصف رائع لنوع الضحك الذي يثيره النص غير الكلاسيكي، وذلك في مقدمة كتاب ميشيل فوكو Michel Foucault «تسليق الأشياء» The Order of Things. ويبدأ فوكو كتابه بالاعتراف بأن:

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من بورجز Borges وبعث من الضحك الذي يندب - خلال قراءتي - كل معالم ألكاري / أمكارنا ... وهذه الفقرة نقلت عن «دائرة معارف هببية»، ورد فيها أن الحيوانات تنضم إلى: (أ) حيوانات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات محطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير ماصة (هـ) السيرانات (حيوانات حرافية) (و) حيوانات حرافية (ز) كلاب قش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الخلد (ط) حيوانات مسعورة (ي) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تفاد من ديل جميل جدا مصوغ من شعر الخيال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن طريق الماء

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد، فإن النص الكلاسيكي يحجب عنا هذه الحقيقة، راعها شعاعاً افتراضياً مؤداه أن النجاس بين أحرانه يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لا محتمل التعبير). وبمعجزة النص غير الكلاسيكي بالإدراك الكوميدي لانهدام ضرورة النجاس الذي يقص عليه ويبدده، ولانهدام ضرورة العناصر التي يربحها ويعيد ترتيبها. وعن طريق تفكيك القص بوصفه بديها لا يكشف النص غير الكلاسيكي عن الطبيعة الاعباطية لذلك النظام. وبدهش - من ثم - لدرجة الضحك على تبسطات النص الكلاسيكي. وعلى افتراضاته الساذجة عن التمدد القصص واللغة، وعن النظام الذي يعتمد عليه النص الكلاسيكي ويوازبه

من نواضح إذن أن الكوميديا في النص غير الكلاسيكي من نوع معقد فهي انحراف كوميدي عن المعايير، وهي أيضاً قسم لهذه المعايير ومحاكمة لها. إنها كوميديا تثير الضحك من سرد منحرف، شبيه بذلك لسرد الذي يدممه النص الكلاسيكي. ولما لم يكن ثمة سرد سائد في نص الكلاسيكي يحمل سمّة التفوق والامتياز، فليس هناك جاباعد بين الفارئ وانحرافات السرد؛ وليس هناك أيضاً ما يجمع من الضحك الذي يحرمه النص الكلاسيكي في المعتاد؛ وذلك الضحك الذي يثير مقدمات النص الكلاسيكي الأساسية ويفسدها. وبعد ذلك نضحك - في جانب منه - ضحكا من أنفسنا كقراءة، كما سبقنا لإشارة، غير أنه بعد أيضاً ضحكا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سطرته). إنه ضحك من النص ومن مكانه كحقيقة فنية ثقافية، ومن كونه وعاء لمعلومات؛ وضحك من التفوق والمفرد ذاتها. إن ذلك الضحك - في جانب منه - ضحك من أشياء متنوعة، ولكنه - في جانب آخر، وإلى حد ما بفصل الحجاب الأول - ضحك من لاشئ؛ إطلاقاً إنه ضحك مصدره احتلاط للمعايير الذي أشار إليه كوستر ولكنه - على عكس الضحك الذي يثيره النص الكلاسيكي - ضحك لا يتنصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى.

وبصر بارت في كتابه «متعة النص» The pleasure of the text على أن الشوة rapture التي تقدمها النص غير الكلاسيكي (أو نص الشوة) Text of bliss لا يمكن أن تسوى لمتعة التي تقدمها الثقافة الكلاسيكية غير أن هذه الشوة - كما يقول - ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة. ويقرر فيها كنه عن ذي صااد خاصة أن ثمة «طرفين متعادلين قد ألدعها نص الشوة» طرف تقليدي مصبق مطيع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسي، وأقرها الاستخدام الأدبي والتماعي) وطرف آخر عمل متحرك (قابل لأي التواءات وانحرافات) وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير اللغوي؛ أي

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جدا . و عجائب هذا التصييف يكون الشيء الذي نفهمه في وضعة واحدة . والذي يقدم في الخرافات على أنه سحر غريب سبق فكرى آخر . من تحديدنا نحن ، ومن الاستحالة المطلقة ن نعتقد ذلك . (٣١)

يقول هوكر إن نص بورجز حشد مختلط من أشياء متاعدة ويحتوى عددا هائلا من الأساق الممكنة التي تتناثر متأنفة - دون قانون أو هندسة - في بعد الملائق (أو الشذور والقوض) (٣٢) ، حيث «تقرب الأشياء وتوضع وتنظم في مواقع مختلفة ومتاعدة إلى المدى الذي يستحيل معه أن يحدد لها مكانا أو موقعا مشتركا بسترعيا جميعا» . (٣٣) وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل - مع بعض التحوير الضروري - على روايات العملاق وبانتا جرويل Gargantua and Pantagruel وأوليس Ulysses وفينيجانس ويلك Finnegans Wake وريستام شاندى Tristram Shandy وجاك المومن بالقضاء Jacques the Fatalist ويصدق أيضا على روايات كروب جريه وديجت Dinget ، فلدينا على وجه الدقة - في كل هذه النماذج - نص يتحدى بتعدد مواقفه وتنوعها حدود النص التقليدى ويجاوزها وكما يقرر هوكر فإن هذا النص يمر كل الآفاق المألوفة لفكرنا - ويترك كل حدود تمثلاتنا لعالم ، وافتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم . إن البعد الذى يسيطر على هذه النصوص هو بعد «الشذور» ، ذلك أنها نحيلنا دائما - وبشكل ملغى - إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة لنظام ، وهي أشكال بدلتا مطلقا على أنها متعارضة ، يواعد منطق النص الكلاسيكى بها ويفرقها على أساس أنها أشكال متنافسة ومتعارضة . ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكى ، وتكون صعوبة إدراك معناه والاستحالة المطلقة في اعتقاد ذلك . إننا في الواقع نستسلم للضحك لأننا محاصرون بين استحالتين الاستحالة الأولى استحالة نقل الأساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها بلورة للحقيقة والواقع ، والاستحالة الثانية هي استحالة أن نفكر في الحقيقة «في يوم» بها إلينا النص غير الكلاسيكى ، أو استحالة إدراك الواقع بحدى يشير إليه . وهناك دائما في تمثلاتنا للواقع كثير من الخواص التي يستبعدنا من الواقع أكثر مما يحيط بها . ويعودنا النص غير الكلاسيكى على كوميديا التناقض ، وعلى الاستحالة الكوميديا لواقعة شاملة . أو لأى واقعة على الإطلاق

لقد ميرنا - إدد - بين نوعين من النصوص ، ونوعين من القصص ، وبين نوعين من الفكاهة فيها . نوع يوجد في النص الكلاسيكى ، ويسبق عن التصادم القائم بين السرد المسطر والسرد المنحرف أو الشاذ ، والنوع الآخر يوجد في النص غير الكلاسيكى حيث

تبقى الفكاهة من السرد داخل النص نفسه . وقد لاحظنا - مع ذلك - أن كوميديا النص غير الكلاسيكى تعتمد - في جانب منها على الأقل - على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكى . وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية ، أو أمر إعادة ترتيبها في النص غير الكلاسيكى ، فائنص يفترض قارئنا محدودا بقوانين النص الكلاسيكى ، ومحمل توقعات اكسبها ، ويمكن للنص غير الكلاسيكى أن يخفيها ويدهمها . ومن هذا المطلق تتأثر استجبات للنص غير الكلاسيكى بعامل تاريخي (هو طبيعة الحدائنة التاريخية للتجارب الحديثة في القصة والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكى ما تزال هي التقاليد السائدة في السيطرة على معظم القصص في مجتمعاتنا) ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة في نص غير الكلاسيكى ، وهو احتمال قد يقع نتيجة للتعود المتزايد على طبيعته ، وتزايد تعلم قراءه ، ومن المحتمل أيضا أن يكون الأمر على العكس من ذلك . ويجب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكى ونفقه عيليتان ما تزالان تتان في ظل وجود النص الكلاسيكى . وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكى - من بعض الجوانب - على النص غير الكلاسيكى طبيعته ، وفرض طرق قراءته . كما فرض عليه أنواع الصلح التي جعلها ممكنة .

ولكن إذا كان الأمر كذلك ، فيمكن لنا أن نسأل عما إذا كان العكس أيضا صحيحا ، وعما إذا كان النص الكلاسيكى لم يلازمه بإصرار - خلال تطوره - شبح السرد الجامع الشاذ الذى حاول التخلص منه والسخرية منه . ألم يلازمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه ؟ أليس معارضتنا الواضحة - لفاتمة عن التسييط - لنص الكلاسيكى في النص غير الكلاسيكى معارضة متناهية السداجة ؟ وغلب من التأمل نصل إلى أن هذه هي الحقيقة ، في إطار تاريخ نص الكلاسيكى بعد ظهور بعض الروايات في القرن الثامن عشر - مثل «ريستام شاندى» ، «لشيريه» ، «جياك المومن بالقضاء» ، «لبيدرو» - ديلا على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدى من أن يسيطر عليها - على وجه التحديد - على الكوميديا التي كانت على وشك الظهور ، ذلك النمط الذى يعتمد على الفوضى والتوسع . ولا يحتاج إلى العودة إلى رابليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف مداح من سرد القصصى عربية إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكى . ويمكننا أن نجد هذه النماذج حتى في هرات ثبات النص الكلاسيكى واستقراره . بوصفه الشكل المبطر والسائد من أشكال القصص . وكندة شتيريه للرحلة الماطعية A Sentimental Journey وديدرو للراهبة The Nun يدل معجده على مدى ما يمكن أن يكون عليه لخط انفصل بين التقليدية والانداعية من دقة ويظهر بشكل متباعد - حتى حينما يعبر النص الكلاسيكى مبادئه وسطرته - روايات تحكم اسمه .

ما - يبدو نوعا معينا ، وفي صوره آخر يبدو نوعا آخر . وهناك كثير من اللامح غير الكلاسيكية مضمورة في نص ظوهر الكلاسيكي . وهذه اللامح تهدد أحيانا بالقضاء على مبرر وجود الرواية ذاتها

ونفس الأمر يصدق على رواية النفوس المتية ، فهناك من ناحية التذكير الدقيق وانغهد على التفاصيل ، والتذكير القدي على التجميع الذي يرتبط في أذهانتنا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية . وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل - الذي يشبه السرد في رواية شلدي - الذي يحرف إلى العرض ، ممككا أي معنى للرباط . إنها قصة هرية كوميدية ، عجيبة كالتشحيبات التي تعرضها ومن اللاهت للاتباع - مع ذلك - أن هذه القصة ربما نتج - عن طريق جذب تباها في الطريقة الغريبة التي تؤدي بها وظائفها (أو تحقق في ذاتها) - إلى انتزاعها من واقع تلك الشخصيات التي يكون قصد الرواية الأساسي - على العكس من ذلك - هو إقناعنا بها . ونحن مرة أخرى إزاء نص مشطر ، نص منظم ، نص كلاسيكي تنحده انحرافاته الذاتية ونفسي عليه

والأمر مع دون كيشوته أكثر من ذلك وضوحا وبرورا . وفي مناقش السابقة لدون كيشوته اعتبرنا مجرد نموذج للنص الكلاسيكي ، ويمكن بالطبع قراءتها على هذا الأساس كما فعل أوبرياخ . غير أن النقد المعاصر حول سرقاتنس^(٢٤) جعلنا على وعي بالحواسب الأخرى لرويته ، مثل التساؤل الفكاهي للتكرار عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ، ومثل الاستعراض الهللي لتقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الذاتية ، ومثل السخرية من وجودها بناء قائما على محاكيات داخل محاكيات . وثم مجال فسيح هنا - أيضا - لدراسة الناقصات الكوميدية لما يستلزمه النص عن نفسه وعما يقوم به . ودراسة الإلحاح المستمر تعليق على السرد بعبارة - بالضرورة - عملية اختيار واستبعاد والواقع أن رواية دون كيشوته مشيرة من حيث تمفدها بوصفها رواية تمثل الواقعة تمثيلا دقيقا . وبوصفها رواية تعكس - في نفس الوقت - وعيا بحقيقتها وذاتها ؛ ذلك أنه تتروح بين التقليدية والابتداعية وتقيم مطلقاتها الخاصة (باعتبارها نصا كلاسيكيا) فقط من أجل أن تجاورها وتقصي حليها . وكما يقول روبرت آلتر Robert Alter « فإن أعظم مشيرات الشخصية أو الحدث روعه نحمل في داخلها الشحنة النافسة لثنية لتقيصها الساحر »^(٢٥)

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكي العظيم والأصيل - لدى بعد مصدرا لكل مايلي بعده - هو في الواقع نص متحرك ، مردد وعامص في حقيقته ولايستقر النص الكلاسيكي - حتى في بداياته - على أي نوع من السرد الثابت يقوم بتعبيره في القرن الثامن عشر ، ويعبره دائما بشكل هائل في عصرنا الراهن . وغتاما فإن الفارق بين النص الكلاسيكي والنص عبر الكلاسيكي ، والفارق بين نوعي الفكاهة اللذين يسعد

ونصع تفاليدهم موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ لتحرف - الذي يحارب النص الكلاسيكي أن يقاومه بالصحك - في أنواع مختلفة من النصوص . مولدا شكلا خاصا من أشكال الصحك أكثر تدميرا

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو في بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ محرف يهدد - في لحظات بعينها - بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ؛ تهدد بالقضاء على معناها ومعناها . وسهدد بتهديم بدور فكاهي يتوخى دعائم هذه النصوص . وعلى هذا يصدق على الروايات العاطفية والرومانسية بصفة خاصة ، حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصديق نفسها مسألة تمليدية ويمكن أن يؤدي هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ ولعجب في العلاقات الدالة ، كما تظهر في العالم الذي تدل عليه . وهذا القول يصح - أيضا - كل الصحة على رواية ترميتام شاندي ويس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى في روايات رجل الإحساس

The man of Feeling **وللمسة أو لرائستو**

The Castle of Otranto **وموني ديك Moby Dick**

وقصص إدجار أئن بر وفي ذات الشاح الأبيض

The Woman in White . في كل هذه النصوص جوانب من

الصعب متاثرة ، يبدو السرد القصص معها على نواحيه أي يصبح متباير سميات وخصائص ، ويبدو ضائعا بطريقة مركبة ، وفالفا لتجبه بطريقة كوميدية ، وعاجزا عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . ونلح أحيانا - وراء انصهر الهادي للنص الكلاسيكي المعاصر - اضطرابا أو صعبا رائدا يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

ونكون المسألة أشد وقعا - مع ذلك - حين نجد في بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدي جدا - مثل مدام بوفاري Madam Bovary **والنفوس المتية Dead Souls**

ودون كيشوته - دليلا على ذلك النوع من الصعب والشذوذ . وقد لفت جوانتان كولر انتباهنا إلى الطريقة التي يسخرها ظوهر من نوع الروايات لقي يكتسبها ، حيث يسخر مما يقوم به في كل من مدام بوفاري والبرية العاطفية A Sentimental Education **داخل هذه**

الروايات نفسها .^(٢٦) ويتناول النص العلوييري بطريقة فكاهية عن وعائده . وأحيانا يسعد حتى عن قيمته . وأحيانا يسامل بشكل خاص عن العميات الأساسية جدا في النص الكلاسيكي وعلى الرغم من ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف في نصوص ظوهر نادرة . أو غير بارزة تماما ؛ الأمر الذي يؤكد تصنيف روائقي ظوهر في إطار أعمال البواعة العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية والذي يصعب الآن هو ما يمكن أن يعلق عليه النص ذا الوجهين ؛ وهو نص تكمن فكاهيته الهدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح بها ولا يمي هذا فقط أن النص يعي أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعي أيضا أن النص - في صوره

مها ، ليس واصحا إلى هذه الدرجة التي أبرزناها فيها سبق . وقد نصبت الرواية منذ بداياتها الأولى - كما لاحظت جوليا كريستيفا Julia Kristeva - = بدور اللارواية .^(٣٧) وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكي قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات ونقسات وأعطاط تحويرية - داخل هذا النص - تدنو أبعده به وتضيف به بدرجة أساسية . وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمخفى ، بين المفهوم والعامص . و سبق لصحك - الذي من طريقه يتي النص الكلاسيكي العامص والمخفى

في حالة لا فعالية ضيائها لأن يكون معهودا - موجودا جنبا إلى جنب - بطريقة متعارضة - مع الصحك المتولد من داخل هذا العامص والمخفى . ومع ذلك فقد يقر السرد للمخفى النص الكلاسيكي بطريقة كوميدية بالرغم من سحرية النص منه . ومن الددر أن يوحد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاصرة وحاسمة ، ومن النادر أيضا - بناء على ذلك - أن يعيب أي من نوعي الصحك الددرين وصفتهما من أي رواية عابا كاملا .

هوامش

- (١) George Meredith, *An Essay on Comedy*, London, Constable, 1913, p. 81-2.
- (٢) Id., p. 88.
- (٣) Id., p. 90, 1.
- (٤) Id., p. 91.
- (٥) Id., p. 89.
- (٦) Id., p. 89-90.
- (٧) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.
- (٨) Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 228. Translation mine.
- (٩) Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.
- (١٠) لا يحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة فنيجاس والـ Flanagan Wake للحصول على مقياس يحدد به الفارق بين النص الكلاسيكي ونوع النص غير الكلاسيكي الذي ستعرض له بعد ذلك
- (١١) Erich Auerbach, *Mimesis*, (trans. W. Trank), New York, Doubleday, 1957, p. 305.
- (١٢) Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, (trans. J. Strachey), L. London, Hogarth Press, 1960, p. 193.
- (١٣) Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, P. 187. Translation mine.
- (١٤) Id., P. 163.
- (١٥) Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London, Pan, 1970, p. 35.
- (١٦) Id., p. 38.

(١٧) راجع أوربانغ عن الأسلوب والسرد في رواية الصلاق ونايجرول . (المصدر السابق رقم ١١) ص ٢٤٤

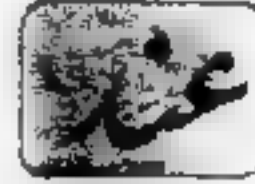
(١٨) في الصلة بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي ، أنتاج تيم بارث : بين النص الكلاسيكي والنص المحدود في كتابه S/Z ، وأنتاج كذلك فركه بين « نص المتعة » و « نص الشدة » في كتابه « متعة النص » [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسياب ونقسات لعدم مناسبة بارث في مصطلحاته ، فالنص المحدود قد يوصى أن المقصود فقط هو الرواية الحديثة (أو اللارواية) في فرنسا . ومصطلح « نص الشدة » له معنى في سياق الكتاب الذي ورد فيه ، لكنه ليس ملائما هنا . ولهذا اخترت الكتابة عن « النص غير الكلاسيكي » ، وأصن به التصوص الحديث في مواجهة التصوص التقليدية ، ولكن أيضا بهدف إلى أن تصوص هذا التعريف بعض التصوص التي ظهرت في القرن التاسع عشر (مثل رواية تريستام شاندي) وبعض الأعمال القصصية التي كتبت قبل ظهور الرواية

(الصلاق ونايجرول) ويحدد النص غير الكلاسيكي - بصفة عامة - بأنه النص الذي يتحرف في جوانبه الأساسية عن معايير النص التقليدية . غير أن هناك فروقا في الترجمة - درجة الانحراف - إذ إن بعض الروايات التجريبية تعد أكثر تقليدية بشكل جوهري من غيرها ، ويظل فوكار وفرجينيا وولف - مثلا - من أحد المخلصين لفهم قصة التصويرية ، وعلى ذلك تعد رواياتها في أساسها أقل تحديا على التحدي من روايات روب جريه . وقد طرأت في هذه المقالة أن تشير بكثرة إلى ما أعنيته بمادج للنص غير الكلاسيكي

- (١٩) Gérard Genette, 'Frontières du Récit,' *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 98-9. Translation mine.
- (٢٠) Id.
- (٢١) Id., p. 99.
- (٢٢) Id.
- (٢٣) Victor Shklovsky, *Sur la Théorie de la Prose*, (trans. Guy Verret), Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.
- (٢٤) Koestler, op. cit., p. 77.
- (٢٥) Sollers, op. cit., p. 271. Translation mine.
- (٢٦) Id.
- (٢٧) Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, London, Elek, 1974, p. 200-1.
- (٢٨) Id., p. 201.
- (٢٩) Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 6-7.
- (٣٠) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, (trans. A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.
- (٣١) Michel Foucault, *The Order of Things*, (translated from the French), London, Tavistock, 1974 p. XV
- (٣٢) Id., p. XVIII.
- (٣٣) Id.
- (٣٤) Culler, op. cit.
- (٣٥) Marthe Robert, *L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963; and Robert Alter, *Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- (٣٦) Alter, Op. cit., p. 25.
- (٣٧) Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, Mouton, The Hague, 1970, p. 1754.

مفهوم العمارة الروائية

مارسيل بروست



□ حامد طاهر

لم يحدث لكاتب فرنسي أن استحوذ على اهتمام النقاد ومزغى الأدب مثلاً حدث لمارسيل بروست (١٨٧١ - ١٩٢٢) . ويمكن القول باطمئنان إن الدراسات التي خصصت لحياة بروست وأعماله تتجاوز في كثرتها وتنوعها كل ما كتب عن روائي فرنسي آخر . ومع ذلك لمبدأ بروست الأدبية تدعو للتأمل ، فقد نشر الجزء الأول من روايته الشهيرة « بحثاً عن الزمن المفقود »^(١) على نطقه الخاصة ، بعد أن رفضها الناشر . ومن ناحية أخرى ، فإن حوالى ثلثي الرواية الواقعة في سبعة أجزاء لم يُشر إلا بعد وفاة المؤلف . ولم ينسب النقاد لأهمية عمل بروست إلا في سنة ١٩٢٠ ، أي قبل وفاة الكاتب بعامين فقط !

وعلى الرغم من أن بروست نفسه ألف في شبابه كتاباً بعنوان « ضد سانت بيك » *Contre Sainte-Beuve* ، عدله بنفس نظرية بيك التي تلعب إلى أن تصير أعمال الكاتب لا بد أن يعتمد على أحداث حياته الخاصة ، فإن حياة بروست تلقى كثيراً من الضوء على أعماله ، بل إنها تفسر تلك الطفرة المفاجئة التي أحدثتها في المجال الروائي .

نشأ بروست في وسط أرستقراطي ، كان يترنح في نهاية القرن الماضي ، وبداية القرن العشرين . وقد أصيب منذ الصغر بمرض الربو ، الذي فرض عليه ضرباً من العزلة النسبية . وفي سن الأربعين ، أي حوالى سنة ١٩٠٩ ، حُكم عليه بأن ينزل تماماً عن انعام ، وبخصوصاً عندما أصبحت حياته لا تتحملان ضوء النهار . وهكذا تقوقع بروست على نفسه ، محاولاً احتراز ماضيه ، وإحياء ما فيه من لحظات رائعة ولكن أي اكتشاف عظيم أنجز ؟! لقد تعمق القلب الإنساني واستطاع أن يكشف عن أسواقه ، وأكاديبه ، ومتاهاته ، وببله .. كذلك تعمق بروست الحب الحسدي ، منذ الأسابيع الأولى لدى الطفل ، حتى جعم الرذيلة . وبدون أن يتوه أبداً في التجريد ، راح يعبر باقتدار عما يحدث غالباً للناس ولكنهم لا يستطيعون أبداً التعبير عنه (ما أكثر العواطف التي تمرب من اللغة !) . ثم هو شاعر كبير في أعماقه ، يحس في أن يروى في دائرة العمل الأدبي ما كان مقصوراً من قلبه على مجال الفلسفة (فكرة الزمن وارتباطها بالحياة الداخلية للإنسان) .

في ذلك الوقت ، أدرك النقاد أن تحولاً جنسياً قد تم في مجال العمل الروائي ، ليس على مستوى فرنسا فحسب ، بل في العالم كله فقد هز أسلوب بروست الحديد المفهوم الكلاسيكي للرواية ، القائم على السرد ، والحبكة ، وبناء الشخصيات (الذي يمثله بلزاك) . أما المفهوم الجديد الذي أتى به بروست فإنه يقوم على الاستبطان الداعل لأدق مظاهر النفس ، ورصد حركة العواطف ، وانعكاساتها على الجوارح ، وتأثير الأشياء الخارجية عليها ، ووجود العمل الحادثة ، بالإضافة إلى محاولة الإمساك بغيوط الذكريات المتلاشية ، والتنقيب المستمر عنها في الأحماق ، وإعادة نسجها من جديد ..

نظل رواية « بحثاً عن الزمن المفقود » أهم أعمال بروست .^(٢) وهي رواية صباهية تقع في سبعة أجزاء يمكن ، ترجمة أجزائها وفقاً للترتيب الزمني على النحو التالي :

- ١ - من جانب سوان (سنة ١٩١٣) .
- ٢ - في ظل شجيرات في عصر الزهور (١٩١٨)
- ٣ - جانب حيرمات (١٩٢٠ - ٢١)
- ٤ - سدوم وجومور (١٩٢١ - ٢٢) .
- ٥ - السجينة (١٩٢٣)
- ٦ - ألبرتين المصحة (١٩٢٥)
- ٧ - عودة الزمن للمفقود (١٩٢٧) .



وقبل أن ندخل في قلب المعمار الفني لرواية بروست «بحثنا عن الزمن المفقود» يصبح أن نسجل الآتي : يكاد يستحيل تلخيص الرواية ، ليس فقط لأن «التلخيص - كما يشيع - يفسد العمل الأدبي» (حيث إننا هنا في مجال دراسته وتحليله) ، بل لأن تلك الرواية ليست رواية أحداث وشخصيات ، إنها رواية ذاتية ، تبدأ من «الأناء الروائي» مروراً بالأحداث والشخصيات المختلفة التي تؤثر فيه وتنعكس عليه ، وتنتهي به كذلك . وكما قيل بحق إن رواية بروست لا تكسب قيمتها الأدبية من مصورها ، بمقدار ما تكتسبها من شكلها وبناؤها .

لقد عدت رواية بروست إحدى قمم الأدب العالمي في العصر الحديث . ومع ذلك فإن الحياة التي رسمها الراوي - على مدى تلك الأجزاء سبعة المذكورة من قبل - تبدو سادجة للعامة - حياة طفل - مدلل بالفرقة ، يفتقد الصحة الجيدة ، ويشغف بالاطلاع واللوحات ، كما يقضي المجتمع الرافق في باريس ، في مطلع هذا القرن ، ولا تكاد اهتماماته الأخرى تخرج عن الزيارات ، وجلسات الشاي ، والاستقبالات ، وعندما تدهسه روح المعامرة إلى معادرة باريس فإنه يغادرها إلى أماكن قريبة ، وإلى بعض المدن الصغيرة على الشاطئ ولم يُبعد قليلاً حتى فيسبيا في إيطاليا إلا مرة واحدة . وبسبب ضعف صحته ، يتركز حوله اهتمام المحيطين به : جدته ، وأمه . والريبة معجور ، التي كانت بحق أمة لنزواته العيانية . وترعده صحته الضعيفة حتى الإقامة مرات عدة في المستشفيات ، حيث يعلم تحمل الألم ، وللمعكر ، والانتظار . ثم يأتي الحب ، ولكنه حب تسمم بالغيرة ، فجاء أقرب الفتيات إلى قلبه : ألييرتين ، تلك الجميلة التي ترعده في البداية ، لكنها تعود لتحسن استقباله فيما بعد . وعندما يكتشف ، ذات يوم ، أنها ذات طبيعة أنثوية فجاء بنات جنسها ، يقرر أن يتزوجها ، حتى يشفيها من رذيلتها تلك ! وتتشب في أحباله حرب تسم بالجن ، فلا يستطيع أن يجمع حبيبته من الحرب . ثم يشرق بالمحجر ، فيبحث عنها بلا طائل ، حتى يعلم ذات يوم أنها ماتت ، لينتهي كل شيء بالسوان (أليس كل شيء خاصصاً للزمن !) . لكن في الفترة التي يكون فيها بطل الرواية أشد ما يكون اختلاطاً بالناس ، يدرك أن حبه الوحيد إما هو للكتابة . وكان منطقاً في ذلك أنه إذا كان الزمن يطوى كل شيء ، فلا بد أن يوجد شيء ما يملأ من قبضته ، وهو العمل الفني ، الذي يمكن أن يتم بطابع المخلود .

هذا هو المصون بكل بساطة . ونحن لا نكر أننا في أثناء ذلك نبتق بكثير من الشخصيات التي رسمها ببراعة ، وبعض الأحداث التي جرى وضعها بدقة ، لكننا نظل - على الرغم من كل ذلك - معنيين من جو الرواية التقليدية ، ذات البداية والنهاية ، ذات الشخصية والحادث والحبكة ، ذات الدقة المقاطعة والمذهب الواضح

كانت الرواية التي اختارها بروست لموقعه الروائي رواية جديدة تماماً وهي تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه : تكتيك استخدام الذاكرة . وسرعان ما نقول : إن بروست لا يقيم أي وزن للكلمة الذاكرة بالمعنى العادي للمألوف ، الذي يشير به إليها بوصفها الحافظة لأفكارنا ، وإنما يقصد به الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أي اللقطة التي تختزن

شئى ضروب الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية الدقيقة (مثال : ذكرى ألم فيزيقي هو عودة ذلك الألم نفسه بصورة منسقة) . وهكذا فإن هذه الذاكرة هي التي يمكنها أن تعيد الحياة للأشياء الماضية ، التي قد ظن أنها تلاشت من حياتنا .

لكن استخدام الذاكرة على هذا النحو ، لا يمكن وحده لاستمرار عمل فني . إنه أشبه بالنور المعاجي أو الإشراف Illumination الذي تحدث عنه الصوفية ، والذي يبتق معجزة في النفس ، ويكون تلاشيه أحياناً بعسر سرعة وروده . لذلك كان لابد من احتذره بالتحليل العقلي ، كما يُصقل الذهب بالنار . وهذا لأن بروست يريد أن يكون كل شيء واضحاً ، ظاهراً ، دون حوصس

في هذا التحليل العقلي ، يتم تأمل الرؤية التي شجعت عن تجربة الوجدانية السابقة . ومعنى تأملها لا يمد كثيراً عن تحديداتها ، أو بالأحرى إعادة خلقها ، وهنا تأتي مرحلة التعبير عن تلك المعطيات ، في بناء ملامح ، ولغة متساوية .

وهكذا فإن الرؤية الفنية تتبر لدى بروست في مراحل ثلاث . الذاكرة الوجدانية ، والتحليل العقلي ، ثم التعبير . وهذا معناه أنه لا توجد أدنى صلة بين هذه العملية الفنية المعقدة واسترسال الإنسان العادي في أحلام يهبطه الخفاضة ، التي يسرّج فيها ماضيه ، ويحلم بحقيقته وما أشبه تجربة بروست في هذا الصدد سحرة الصوف . وما تشتمل عليه من عناصر روحية ، وتأملية ، وتفسيرية

ويصرح بروست بأن «الكتاب» بالسنة إليه يمثل «كلاً حياً» tout vivant . وهو لا يقصد بذلك كتاباً يعبه المؤلف ما ، وإنما يعني كل كتب المؤلف ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأنه لا يوجد بين الكتب المختلفة لمؤلف ما اختلافاً كبيراً .^(٣)

للتأثير جميعاً بعضها إلى بعض . وإذا جاز لنا أن نحدد هذا المحيط لقلنا إنه «الأنثى» البروستي ، الذي يدرك برعي حاد خطوات الزمن وهي تدوس في طريقها كل شيء ، سواء في داخله هو ، أو فيما حوله من البشر ، في أثناء حمل استقبال لدى الكونتيسة دي جيرمات ، وبينما الراوي جالس وسط مجموعة الأصدقاء العظامي ، يسمع لأحاديثهم ، ويتابع حركاتهم ، إذا به يكشف أنهم جميعاً قد شاحوا ، وأن رهور أعمارهم قد دبلت ، وأهم أصبحوا من الموت قاب قوسين أو أدنى . إذن كيف الخلاص ؟ - إنه يتمثل في ممارسة العمل الفني المرتبط بالحدود . أو - بعبارة أخرى - في الرؤية الداخلية للإنسان . ومحاولة إحياء ما به من لحظات سعيدة . وكانت رحلة طويلة . كلمته الكثير ، لكنه قبها باقتناع ، مكوناً من مشاهداته مادةً لكتاب .

ويمكن القول بأن رواية «مخاض الزمن المفقود» تعد من الأعمال التي يمكن مصورها في شكلها . والعنوان نفسه يدل على ذلك . إنها عبارة عن خروج الإنسان في رحلة للبحث عن ذاته ، تلك الذات المتأثرة قطعاً ، والتي تتأني على قبضة الزمن ، وتسمو عن سطوته ، كذلك فإنها بمثابة حج متعاقب ، يسافر فيه الإنسان ليجد الراحة ، ويظفر بلحظات سعادته الضائعة

ومما يؤكد وحدة الرواية أن المؤلف قد وجد من خلالها موضوعه الأساسي : لحظات الوعي المفقودة من الإنسان ، ومحاولة إيجادها مرة أخرى . لذلك فإنه لم يفقد قط هذا الاتجاه ، وظل يحافظ عليه ، وسمى بكل الوسائل الفنية لتعريفه . النهاية والبدء ، والحركة ، والموضوعات ، والزخارف ، والتدرج ، وتعدد وجهات النظر

يقول جورج برويه G. Proué إن عالم بروس يتسع في دوائر ، من كل الجهات ، وفي نفس الوقت . وهو يتعمق ، ويبلغ جهات الأفق الأربع حول راوٍ لا يتحرك ، بل يبدو غير قادر على قيادة ذلك السيل المبهر من الذكريات أوابقه . لكن هذا العالم بصر هو بمثابة سحبه ، حيث يبدأ في مشاهدة العالم من خلال بوابه الضيقة ، وعندما تفتح الأبواب ، واحداً بعد الآخر ، يتحسن السحن ويتسع ، لكنه يظل سحبا .

ومع ذلك ، هي الحجرة الأخيرة ، تفتح نافذة صالحة ، ليس على بانوراما بعيدة ، بل على العالم الداخلي الذي يحمله كل منا في أعماقه .^(١١)

ليست بداية الرواية بذات أهمية لدى بروس . وهو في هذا التلميح وفي «الأميرة Mathémate» ، الذي يرى أن الصدفة - التي تلعب دوراً أساسياً في العمل الأدبي - هي التي تمنح دائم فكرتها الخاصة بها ، مؤكدة أو رافضة ، لأنها تختوي على «اللامعقول L'absurde» . وقد بدأ بروس غير عالم بما سيؤدي إليه «مخاض» ، لكنه ظل - على الرغم من الغلظة ، والفتاة ، والمحييات - ممسكاً بالحيط في يده ، ذلك الحيط الذي تمثل له ذات يوم في صورة حارس intuition وقاده إلى أن يلتقط - كالمطيس - ذكرياته للتأثر وأحاسيسه ، ويحاول أن يجمعها في مجال محدود للعالم

ولكن يكون الكتاب حياً ، لا بد أن يضم بطابع عضوي ، أي تتناسق كل جرتية فيه مع ما يسبقها وما يليها من ناحية ، ومع المجموع كله من ناحية أخرى . وهذا يعني أن تسري في خلال العمل كله وحدة ثابتة . ومن المعلوم أن هذه الوحدة لا تبدو من أول وهلة ، على نحو ما يحدث أن يدخل إنسان ، لأول مرة ، كاتدرائية (والتي هي هنا لبروست) فيتوقف أمام جمال النوافذ الزجاجية ، وتتأق الأعمدة ، ويمكن المديح ، ومساحة الفضة ، قبل أن يدرك أن هذا كله يمثل كلاً متكاملًا . وأنه قد أصيب إليه كثير من التحسينات خلال عصور متعاقبة

وهنا نبرر لدى بروس فكرة مهمة للغاية ، وهي فكرة أن يشيد المهندس بناء ، ثم يأخذ - لها بعد - في نحو آثار الصنعة منه ، حتى يظهر للناس أنها كأنه عمل عضوي . وإذا فتننا هنا أمام نوع من إخفاء الخطأ ، وليس غيباً . يقول بروس لأتفويه جيد A. Gide : «لقد كرست كل جهودي لبناء كتابي ، ثم بعد ذلك مباشرة ، فنت بإزالة كل الآثار المزعجة ، للتبقي من عملية البناء» .^(١٢)

ويرد بروس على بول سوداي P. Souday ، الذي قال عن روايته إنها «عديمة» ، قائلاً : «إن آخر فصل من آخر جزء كتب مباشرة عقب أول فصل من أول جزء ، وكل ما بين الفصلين كتب بعد ذلك» .^(١٣) وإذا فتننا هنا أمام نفس الموقف الذي يحدث في «عملية الكشف العلمي» أو «الاختراع» : حدس مفاجئ ، يسطع نوروه في داخل الإنسان فيكشف له لأشياء دفنة واحدة . ثم تأتي بعد ذلك التصيلات من تلقاء نفسها ليأخذ كل منها مكانه في البناء المفترض .^(١٤)

وعندما يحاول بروس أن يفسر لـ Riviere معمار عمله ، يقول : «ومما أنه بناء ، فإنه يخترى بالضرورة على ككل ، وأعمدة . وفي المسافة التي تقع بين كل عمودين ، يمكن أن أقوم بنقش زخارف غاية في الدقة» .^(١٥)

وفي محاولة لتصوير مجمل البناء الروائي لدى بروس ، يقترح جورج كاتاري G. Cattail أن يعد الجزء الأول كله من السابعة «من جانب سوان» بمثابة الافتتاحية في العمل الموسيقي ، أما ما يُعنى المكان ، هما الجزء الثاني والثالث «في ظل قنات في صر الزهور» و «جانب جيرمات» .. وأما بالنسبة إلى الزمان ، سيد الرواية كلها ، فإنه يشيع في باقي الأجزاء ، بوصفه نوعاً من التصور المسبق للعهد القديم (التوراة) ، حيث نأخذ لعلاقة بين مارسيل والبيرتي طابع الشد والحذب ، وحيث يتكرر الحب ، ثم يعتر ، ثم يعود مرة أخرى إلى شارل سوان ، وأوديت .^(١٦)

ونواقع أن بروس في نهاية الجزء السابع «عودة الزمن المفقود» يؤكد أنه قد اتبع نوعاً من الخطأ الخفية ، التي نحرص - بالكشف عنها في النهاية - قدراً من النظام على مجموع الرواية ، وتظهرها متدرجة حتى التوهج الأخير .

هناك إذن خيط أصلي يمتد ، على طول الرواية ، ليربط الأجزاء

وهكذا يحل الفرض محل التاريخ. وبدلاً من أن «يقص» الروائي، فإنه «يطلع» الآخرين على مآلديه. كذلك فإن بروسست يلجأ في روايته المتأخر إلى المصطلح التقليدي للرواية، ويحصر عمله حيث لا «التصوير» المعنى العام أو الخلق لحواشي الوجود، وكل ما عليه هو أن يستثير فقط الأعياق القائمة، ويحسّ بض الموهبة، ويتناقص حول الموهبة، ويتحسس ما هو عويص في داخلنا... بهذا يتخلص الكاتب - كما يرى ما لارميه - من عجزه، لينتد في صيرورة عمله الفني (١).

وقد ثبت تاريخياً أن بروسست كان شديد الإعجاب بذاتني، صاحب «الكوميديا الإلهية» (١١) وإذا كان الشاعر الإيطالي العظيم قد أقام عمله حسب خطة صارمة (ثلاثة أجزاء)، يحتوي كل منها على ٣٣ شبيداً، وفي كل شبيد عدد يكاد يكون موحداً - بالإضافة إلى نشيد ختامي، لكني يفسر إلى مائة شبيد) فإن الروائي الفرنسي الممجب به، يحس مثل هذه الخطة في التقسيم (سبعة أجزاء)، تحتوي على ١٥ جزءاً) تتعدد عناصر الديكور. لقد كان بروسست يدرك جيداً أن عملاً مثل عمله يحتاج إلى معيار زمني، ولتخطيط محكم، لا تظهر - للوهلة الأولى - عناصر الصعوبة فيه.

ومع ذلك، فمن الممكن جداً، وبدون أدنى تعسف، أن نقوم مقارنة بين عمل فائق وبروسست: ألم يكن بروسست - هو أيضاً - شاعراً، وبطلاً قام ببحثه الكبير عبر دوائر المعانيات، وسهامه (المدن الملعونة)، ثم عبر مطهر الميرة، وجد نفسه يتقاد إلى جنة الزمن كالعالم؟! وأيضا فإننا نجد لدى كل من بروسست وفانتني، أن التركيز ينصب على الوحدة الدالية أكثر مما ينصب على الدعامات التكيفية للعمل الروائي.

ومن المهم أيضاً أن كلا الرجلين قد وضع في كتاب واحد، حياته كلها، وأحلامه كلها، بعد أن عرف كيف يحول أفكاره إلى حلم دائم،

• هوامش

(١) هذه هي الترجمة التي فصلها لمتروا الرواية. فالصغير البرول «محا من...» يكاد يكون مسارباً عاماً لمقابلته الفرنسي *A la recherche*، الذي يعني الاستمرار، وعدم التوقف في حين أن ترجمته الثانية بالبحث عن... يحدد للمص، ويحدد ما كانا نلظر حول هذه النقطة مقالاً بعنوان «أسئلة الزمن عند مارسيل بروسست» - مجلة البيان الكويتية عدد ١٤٦ - العدد ١٦٤ - نوفمبر ١٩٧٩

(٢) ترك بروسست بصيرة موفقات، ومراسلات، ومراجعات إلى الفرنسية، حينما أن شيرغا في أممها، بعد ترجمة حناويها المجلات ولأيام (وقد ورد مراراً في الموسوعة العربية الميسرة، مادة «بروسست» على النحو التالي «الأفراج والتموم» - معارضات ومعارفات - جان سائيريل - عدد سانت بيتر

(٣) G. Cattan, Marcel Proust, P. 81 - Paris 1958
وقد اضطلعت بصورة أساسية في دراستي هذه على هذا الكتاب.

(٤) Correspondance Générale III, 308, Paris 1930-36.

(٥) Marcel Proust, Paris 1927, P. 43

(٦) انظر د. محمود قاسم، الخيال عند محي الدين بن عربي

وأن يستخلص من ذكريات الطفولة الحميلة (موراً لاسمحي).

وأخيراً فإن كلا الرجلين قد قصد إلى أن يمج عملهم دلالات متعددة على مستويات مختلفة. وفيما يتعلق ببروسست، فإنه كان قد أراد أن يجعل لروايته اسماً باطلياً - بالمعنى الفلسفي للكلمة - لايم تفسيره إلا في نهاية العمل نفسه. (١٢)

لقد أنشأ بروسست فنه في شكل نظام مغلق، ولم يتم شياً أكبر من أن يمتزج بروايته، حيث يجد فيها ذاته، ويوه فيها معاً. وقد كان مؤلف الرواية ويطلها وشاهدتها، ذلك الذي يقول «أنا»، هو بروسست نفسه. وهو عندما يحدث حينه ألييرين، فإنما يمدح نفسه مشامياً وحده، ومحاولاً في الوقت نفسه أن يجعل من ذاته اثنين!

ومن الخلق أن يقال إن بروسست كان يترك «البيكروغوب» لشخصيات إنسانية أخرى، ذات تعبير مختلف، ومتناقض، لكننا في هذه الحالة أيضاً نكون مع صوته الداخلي. والواقع أن شخصيات بروسست تقف في منتصف الطريق بين شخصيات ولين جيمس، وشخصيات فرانز كافكا (١٣)، فبولولوجياها المتعاقبة تقترب من الصيغة السلبية لدى الأول تارة، ومن الفصص اليائس لدى الآخر تارة ثانية.

لقد لاحق حب الموسيقى والمعار بروسست، حتى في خطوات يومه الخاطف. وقد اعترف هو نفسه بأنه كثيراً ما كان يسمع في أحلامه هناك، أو يرى كاندراوية. ولا شك في أن قارئ روايته «بحثاً عن الزمن المفقود» تدهشه كثرة الاتصالات التي ترتبط بتلك الأماكن المعيارية التي رارها وهو صغير، والتي استمر لها في نفسه أبليج الأثر

ويعترف بروسست بأن المدن التي وصفها في روايته (كومباري، بالييك، دونسير، باريس، جنيسيا) ليست إلا «أرمنة تحولت إلى أماكن»، وهو يوصينا بالأنا تبحث عنها في الأندلس، لأنها ويده الإبداع الروحي، الذي يمثل لدى بروسست الشكل الوحيد للطاقة الإنسانية التي لا يشوب نتائجها أدنى قدر من المثل.

(٧) Correspondance Générale III, 308.

(٨) Cattan, Marcel Proust, P. 83

(٩) Les Chemins de M. Proust, P. 98 Neuchâtel, 1956.

(١٠) Cattan, P. 95.

(١١) في سنة ١٨٤٤، عاد مدي بيلوي من إيطاليا، ولحدث كثيراً مع بلاك جون الكوميديا الإلهية لذاتني ومن هذه الأحداث، استلهم بلاك صواب كتابه «الوحدة السارية» في «الكوميديا الإنسانية» - وسرور أن بروسست كان قارئاً شغوفاً لبلاك
Louis de Robert, Comment écrivait M. Proust, Paris 1925, P. 37.

(١٢) Cattan, P. 96.

(١٣) انظر الدراسة القيمة التي كتبها أليكساندر حوال أعمال كافكا، وأهمها رواية القصر، والتي قلنا بترجمة بعنوان «الامتل وفلاسفون في أعمال كافكا» - البيان الكويتية من ٩٠ - ٩٩، العدد ١٦٢، سبتمبر ١٩٧٩



المنقول

في قصصه

مؤلفات المنقول مشورة في أجزاء ثمانية مقالات يجدها مع بعض القصص القصيرة في أجزاء «الطرات الثلاثة» ، ومجموعة قصص قصيرة في «العبرات» وأربع قصص طويلة هي «ماجدولين» و«الشاعر» و«في سبيل التاج» و«الفضيلة» .

هذه القصص تنقسم إلى قصص مترجمة وأخرى «موصوعة» ، كما يسميها المؤلف نفسه . القصص التي ألفها المنقول ، بعضها خيالي ، يدعي كاتبها أنها حلم جاءه في المنام ، والآخر يلعبه علينا المؤلف كأنه حقيقة والحمة ، عاش كاتبها نفس تجربتها قبل أن يسرد علينا تفاصيل أحداثها . إذن فالمؤلف موجود في هذه الكتابات ، لا يصفته كاتباً فحسب ، يملك بالقلم ويحدث قارئه بكل ما له المكتوب ، ولكن بصفته كذلك واحداً من الشخصيات الروائية ، له دوره في تحريك الأحداث .

يحدث إلينا المؤلف في هذه القصص التي لعب فيها دور شاهد العيان والراوى القاص ، وكأنه يواجهنا مباشرة ، نحن القراء ، بكلمته التي تخط وعمره ، ولا تبلى من سردها هذه الأحداث العنية إرشاد جمهوره الضال إلى الطريق الصواب .

ليلى عنان

وعلى أساس هذا الاختلاف النوعي نستطيع تصنيف قصص المنقول في مجموعتين : القصص التي تدور أحداثها أمام عين مؤلفها . في عالمنا المصري المعاصر له ، والقصص المترجمة ، التي تدور أحداثها في بلاد غريبة ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة .

هناك إذن قصص «موصوعة» ، كما يسميها المنقول نفسه في مجموعة العبرات ، تقف فيها شخصية المؤلف حائلاً بيننا وبين شخصياتها ، وكثيراً ما يطمى صوت هذه الشخصية المتحدثة على سائر الأصوات ، ونقص «مترجمة» لا صوت له فيها ، ولكننا نعرف - مع ذلك - أنه حاصر ، لأنه هو وسيتنا الوحيدة للوصول إلى ذلك العالم الغريب عنا بكل معاني الكلمة ، فالترجمة تعني أن هناك مرجحاً . وقد نكون شخصية الراوى في هذه القصص لا صوت لها ولا وجود ، ولكن يظل للترجم حاصراً بلغة العربية التي تتيح للقارئ معرفة ذلك

وقد كتب المنقول مقالاته بنفس القلم الواحظ الذي حكى به قصص شباب مصري حاصر المؤلف جميعته ، قصصها علينا لتكون درساً سترشد بحكمته . ولكنه عندما ترجم قصص المرام العربي وقتها ، استلهم القصة الواقعية العربية حيادها الفاضل ، واحتج من أنظار القراء ، وكأنه لا وجود للمؤلف في هذه القصص ، التي بدت وكأنها سرد لواقع لا يحتاج حتى إلى من يقدمه . والعجيب أن المنقول ، الذي أصّر على إثبات ذاته في كل قصصه «الموصوعة» ، قد أغفل - في ترجماته للقصص القصيرة - شخصية الراوى حتى وإن كان لها حضور في النص الأصلي . هذا ما يقابلنا في قصتي «الشهداء» و«مذكرات مرشديت» مثلاً ، كأنه يتخلص من الراوى الذي تعرضه عليه صيغة «المقدمات» العربية القديمة ، إذا تعامل مع نص غربي تدور أحداثه في أوروبا ، وكأنه يبنى أن تكون له أدنى علاقة بها غير صفة المترجم .

تتحولت خطبة النفس وتبرئة الدين إلى اتهام طويل ، يصرخ به العاشق ، ويدد فيه يدين يحرم متعة الحياة والتقاء الأحياء ، في محاصرة طويلة تشغل صفحتين ونصف صفحة ، في حين أن القصة كلها ، بكل أحداثها ، لا تتعدى الثلاث عشرة صفحة ! والكاهن في قصة المنظوطي ، لا يرد على الشاب ولا يرى الدين من كل ما اتهمه به هذا الشاب في ثورته وحزنه البالغ على وفاة حبيبته . بل أكثر من هذا ، لا يرد عليه عندما يقول له بعد دقائق « اعمر في ذبي ... » لا يقول له إنه أخطأ ، وأن موت الفتاة جاء نتيجة جهلها وجهل أمها بالدين ، لأن يدين يرى من هذا التعت المسمى القاتل على نحو ما نقرأ في القصة الأصلية . وهكذا يصل قارئ قصة المنظوطي إلى النتيجة المكينة تماماً لما يصل إليه قارئ القصة الأصلية لـ « شاتوبريان » . وقد حمل المنظوطي المذهب الكاثوليكي للدين المسيحي ما هو يرى منه .

والقصة ثمانية قصة « آخر آل بني سراج » ، لـ « شاتوبريان » الفرنسي أيضاً ، وهي تحكى عن عودة أمير عربي إلى نسيانها بعد أن خرج العرب منها . وينتق هذا الفن بفتاة من بنات الحكام المسيحيين المحدثين للبلاد ، ولا تعرف هذه البينة حقيقة أمر الفارس إلا بعد أن تقع في عرامه ، فيحاول كل منها جاهداً اجتذاب الآخر إلى دينه ، وكل منها لا يرضى بحبه حبيته وطنه . ثم يترك كل منها الآخر يائساً حتى لا يكون سبباً في خيبة حبيبته لدينه وعشيرته . وتتحول هذه المأساة في قلم المنظوطي إلى قصة « الدكرى » ، حيث ينشئ أحد النبلاء بالفارس العربي « شاتوبريان » زوراً بتحرير البينة الأسبانية على ترك دينها ، كـ « كيف يفرض على الفارس المسلم ، ويساق أمام محكم التفتيش حيث يطالب بالتخلي عن دينه » ، « ينظر العصب في دماغ (الأمير) ، وصرخ صرخة دوت بها أرجاء القعدة وقال ... ما أراده له المنظوطي ضد القساوسة ! وقد أراد له المنظوطي أن يموت أيضاً بسيف جلاديه . وتظهر الكيسة ظالة في حكمها هذا ، كما رأيناها ظالة في اللطافة بعنصرية البطلنة في قصة « الشهداء » . وكانت خطبة الأمير المسلم صيغة عنف خطبة العاشق في قصة « الشهداء » .

وقد طرأ هذا التعبير نفسه على دور الكيسة ورجائها في قصة « بول والمرحبي » ، « عنها نرى قسا طيباً يلعب دوراً لا يكاد يذكر في حياة أبطالها عند « بربارد أن دى سان بيير » ، المؤلف الأصل للقصة . لكن هذا نفس يتحول في ترجمة المنظوطي إلى رجل قاسى القلب ، لا يسه إلا إرصاد المعجور الثرية التي تبعد فرجيني عن أهلها وحبوبها . ويقوم بالدور الرئيسي في التأثير على أم فرجيني ، التي تنساق وراء بريق مال ، وترسل ابنتها إلى فرنسا ، محطمة بهذا السمر قلب شاب من عرفا بعم حب الطاهر ورعها في الحياة الدنيا الزائفة . وتكون النتيجة حرمان بول من حبيبته لأنها تموت وهي في طريق العودة إليه ، بعد أن أصرت على الزواج منه .

ومن هذه الأمثلة الثلاثة يتضح أن المنظوطي المرحوم كان يغير من النص الأصل في ترجمته كلها عرضاً للنفس ، فكان يحمل أكثر مما يحمل في الأحداث الأصلية . وأكثر من ذلك فإنه يخلق له الدور الشرير خلقاً « رواية » آخر آل بني سراج « لا تخفى أصلاً على أي إشارة إلى محاكم التفتيش أو القساوسة

ولكن هذا الهجوم وهذا الادعاء على رجال الدين المسيحي ، ليس القاسم المشترك الوحيد بين بعض القصص المترجمة وبعضها ، فدراستنا لهذه القصص - التي أشرنا إليها من قبل - قد جعلتنا نتوصل أيضاً إلى الكشف عن نمط واحد لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض ، ودرس واحد ليكمل يحتم على كل قصة أن تتبع نفس طريقة السرد للأحداث .

ويمكننا بلورة هذه الأحداث في النقاط التالية :

- طفلان يتحباان في عالم الطفولة البريئة ، وكأنها أحران .
- يقع المخطور عند سن البلوغ ، فتتحول العاطفة إلى رغبة يكون الزواج هو الحل الوحيد لها .
- يطرد الشاب من هذه الحنة وكأنه آدم عليه السلام ، وقد حلت عليه لعنة الله كما هو معروف في الدين المسيحي . وليس هذا مجرد تعبير مجازي ولكنه - على وجه التحديد - ما يقوله بطل قصة « الينيم » التي تلخص أحداثها ببساطة شديدة كل ما يقع في سائر القصص المترجمة
- يعرف هذا الشاب وحبيبته الشقاء تارة والأمل تارة أخرى ، حتى يقع الحال الذي يرمي بهما إلى اليأس التام .
- يموت الأبطال لأن الموت وحده يحقق لها حلمها ، إذ يجتمعان في القبر ، بعد أن حرم عليهما الاجتماع في الحياة .

وتختلف الشخصيات والتعاضيل ، وتختلف البيئات بل العصور ، وسرد الأحداث يسير على نفس النمط . حتى وإن اضطر مترجمنا المؤلف إلى كتابة حدث أو اثنين جليدين ، ليكون للقصة المترجمة نفس هذه الديباجة

وعلى سبيل المثال نطلب العاية « مرعيت » من « شاتوبريان » « أرماني » أن حبا من بعد . « مبخون ها » « بل الاخ » . « وسأرى هذه الرعدة الجديدة على بطلنة قصة « ألكسندر دوماس الابن » . « لا مبرر واحداً ، هو أن يمر العاشقان بمرحلة الحب الطاهر الذي يسبق زويدة الرعدة الحارقة التي تحول بجنة البراءة الطفولية إلى جحيم الناصحين الراعبين في الزواج . ولا تكون أمنية « مرعيت » العجيبة هذه أكثر من سطرين ، ولكنها يفيان بالعرض عند المنظوطي حتى لا يشد أبطال قصته المترجمة « الضحية » عن أبطال قصصه الآخرين

ويمكننا تلخيص تسلسل الأحداث في صيغة مختلفة ، قد تكون أكثر وضوحاً . على الصورة التالية

- ١ - الحب العفيف في جنة البراءة والطفولة .
- ٢ - شيطان الرعدة الجسدية يظهر عند البلوغ ، فيكون الطرد من الجنة
- ٣ - الشقاء للعاشقين . لأن لعنة الله حلت بها عقاباً على رعبها في الزواج .
- ٤ - يأتي الموت حلاً لجميع المشكلات ، « فاصداً ينتهي » ويتم اللقاء للشهود في القبر ، وقد تحقق عقاب العاشقين بحرمانها من لقاء الجسدي ، وتحقيق ما كان يميز لعنة من لقاء روحي لا يعرف لقاء الأجساد ودسها .

الكيفية السببية

وأول هذه القصص الأربع ، قصة «البنيم» ، التي نجد فيها ملخصاً مثالياً للسببية التي حكمت بعد ذلك كل قصصه المترجمة ، سواء كانت هذه القصص أمينة في تقبها إلى اللغة العربية ، أو ملخصة مثل «مذكرات مغرقت» ، أو مختلفة عن أصلها مثل «الشهداء» .

ونحن نتطرق بالدراسة إلى هذه القصص كذلك ، لأنها في الواقع تنتمي إلى القصص المترجمة ، فنصفها الأول مشوش من رواية «مرفعات ودرج» . وبهايتها تنقل بتصرف نهاية مسرحية «روميرو وجوليت» .

بقيت هناك قصتنا «الحجاب» ، و«الهاوية» ، اللتان تقع أحداثهما في مصر ، ولا يعرف لها أصلاً عربياً على الإطلاق . وقد استبعدت بعض ما كتب في النظرات . كما سبق أن استبعدت ما ترجمت وبشر فيها لأن مقالات هذه المجلدات الثلاثة أكثر من القصص التي تفقد في هذا الإطار وحدة القلم والأسلوب وأبية التي تنبئها من مؤلف ، بدرس فكرة بذاتها في مؤلفاته . ومن ثم كان لابد لنا من اختيار محدود لنص الذي نقوم بدراسته . وقد غلبت روح الواعظ ولصحي في هذه الكتب الثلاثة على ما كان «موصوعاً» فيها ، فقصتنا لذلك استبعدناها ، ولو إلى حين . وهي ، على كل حال ، لا تنافس في تفصيلها ما توصل إليه من نتائج دراستنا لقصص الميراث

وقد بدت وحدة المؤلفات «المترجمة» جنباً إلى جنب من قصص قصيرة في هذه المجموعة وفي الروايات الأربع المستقلة ، التي حوت بأسماء مؤلفيها الأصليين . فما الحال بالنسبة للقصص «الموصوعة» ؟ كل القصص المترجمة تدور حول هذا الحب الذي يرفض به المنهج ثارة ، والأديان ثارة ، والقدر ثارة أخرى ، الوصول إلى دينه السعيدة في الزواج ، كأنه المحرم الذي لا ينبغي أن يناله محنوق على وجه الأرض ، لأن السماء بها ثأبها ، هذا المحرم الذي تدور حوله القصص «الموصوعة» التي تقع أحداثها في عصر مؤلفنا ونحت بصره ، إن صدق قوله ؟

تتلخص قصة «الحجاب» في جملتها الأولى : «ذهب فلان إلى أوربا وما يذكر من أمره شيئاً ، حيث فيها يصنع سبيل ثم عاد ، وما بقي من كتابه مفرقة من شيء» . ويبدد المخطوط في صفحة كبيرة المنقطع . «التعب الذي طرأ على هذا «الفلان» ، عندما «ذهب بقسب من طاهر» (..) وعاد بقلب ملقى مدحول » ، وكانت حياته في أوربا سبب هذا التطور الحاد في شخصيته .

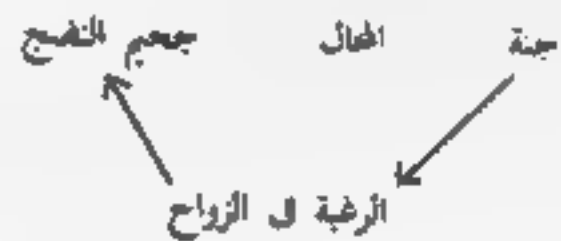
وتتلخص أحداث القصة في أن ذلك الفلان صديق المخطوطي جاءه يوماً يشكو إليه زوجه التي ترفض خلع الحجاب ، لتكون نموذج البحر الذي يريد للمرأة المصرية ، مؤكداً : «ليس لي في الحياة إلا أمل واحد هو أن أعص عيني من أفتحتها فلا . أي برعاً عن وجه مرة في هذا البلد » ولكن روحه برعاً بـ «حق له مطبوع ليكون» و «ب» هادم لهذا البناء القديم الذي وقف سداً دون سعادة الأمة وارتدتها دهر طويلاً . «الحجاب في نظر «فلان» هذا هو الموت والحجود ()

(ولن نكرر هنا ما سبق أن أشرنا إليه في دراستنا السابق ذكرها ، من أن لغة السماء التي تلاحق آدم ، ورفض الرغبة الجسدية حتى إن كانت في إطار الزواج إنما يمثلان فكرة مسيحية بل كاثوليكية على وجه التحديد ، فلا علاقة لها بترائنا ، لا المعنى منه ولا الإسلامى) .

هذه النقطة تلخص مرة أخرى في معادلة بسيطة جداً ، من خلال تلكلمات معها التي استعملناها لشرح الخط الذي تسير عليه كل قصص الموصوي المترجمة :

براءة في أحده — الرغبة عند البلوغ — العذاب نتيجة لهذا لاثم — الخلل في الموت

وستصبح فصل عنصرين أساسيين لهذا السلسل .



وقارئ هذه القصص يدرك أنه لا مفر للبطلين قبيلاً من العذاب ، فيها يتفججان طبعاً فيكون قانون الطبيعة الأولى : «الذي يحول الطفل والنطفة إلى فني وشاة لها أحاسيس جسدية ناضجة» ، فيكون الزواج هو المخرج الطبيعي للمنفق الوحيد لحبها الشديد . ويصرخ بطل قصة «الشهداء» مؤكداً أن هذا هو قانون الطبيعة يعيد الذي يسهل الله عز وجل هرقاته كلها ، عباداً يحرم عليه وعلى حبيته .

وقد يسأل القارئ المتعطش نفسه لماذا حرم على كل أبطال قصصه «المترجمة» هذه الهبة الطبيعية لحبها ؟

أريد من قارئه أن يثور مثلاً جعل بطل قصة «الشهداء» يثور ، مع أن النص الفرنسي لا يتضمن هذه الثورة أصلاً ؟ أم تراها ثورة المخطوطي نفسه على وصح يراه ظلالاً ، ولا يهم له مبرراً ، فيمكن تصويره مراراً كلما رأى القصة تسمح بذلك ؟ وتبدو المشكلة مفتعلة إذا ما قارنا هذه القصص التي تعرض لعشاق معذبين بالقصص «الموصوعة» التي لا تبحث المشكلة الفرامية ، بل تعالج مشكلة مختلفة كل الاختلاف ، حتى ليمجب القارئ لهذا الكاتب الذي لا يرى العرب إلا عاشقاً لا يستطيع الزواج من حبيته ، ولا يرى الشرق إلا زوجاً مصطليها لزوجته

إذاً نضربنا في الميراث وجدنا أنها مجموعة قصص قصيرة . معظمها مترجم ، ولكن بها أربع قصص «موصوعة» ، آخرها قصة «الحجاب» . وهي ، كما نجبرنا مؤلفها ، «على سن قصة أمريكية سمى . «صراخ القبور» . والمفروض أنها تحكى حلاً للمخطوطي ، يصور فيه الإنسان ، ويقع أحداثها في عالم لا وجود له ، مادامت قد وقعت في رؤية «نم» ولكن جود انعام وأحداثها تذكرنا بالعالم العربي من غروب لوسفي . عندما كانت سلطة رجال الدين في أشد سعة . ولذا فقد دخلها في نطاق القصص المترجمة التي تدور حول . خارج مصر . خصوصاً أنها تشتمل على البنية معها التي ميرت عنصر مترجمة كلها . ونقع بها نفس الهجوم السام على رجال

وجدني عنه . إلا أن الأمة كانت على باب خطر عظيم من أخطارها ، فتقدم هو أمامها إلى ذلك الخطر وحده . فافتحمه . فمات شهيدا ، فحقت بهلاكه . إن المخلوطي الراوي محمد الله على سلامة وصحة من الخطر العظيم من رفع أصحاب الذي كان يعني - بلا جدال - تحول المرأة إلى عامره تتردد على «بيت رية» . كأنها جئت عنها الحجاب لتلقي بها إلى الهاوية . وهذا ما قرره الروح نفسه قبل وفاته حين قال : « نعم ، إنها تقتلني » وبكى أن الذي وصفت لي يدها لمجرى الذي أعمدته في صدري . فلا يسأل أحد عن دس .

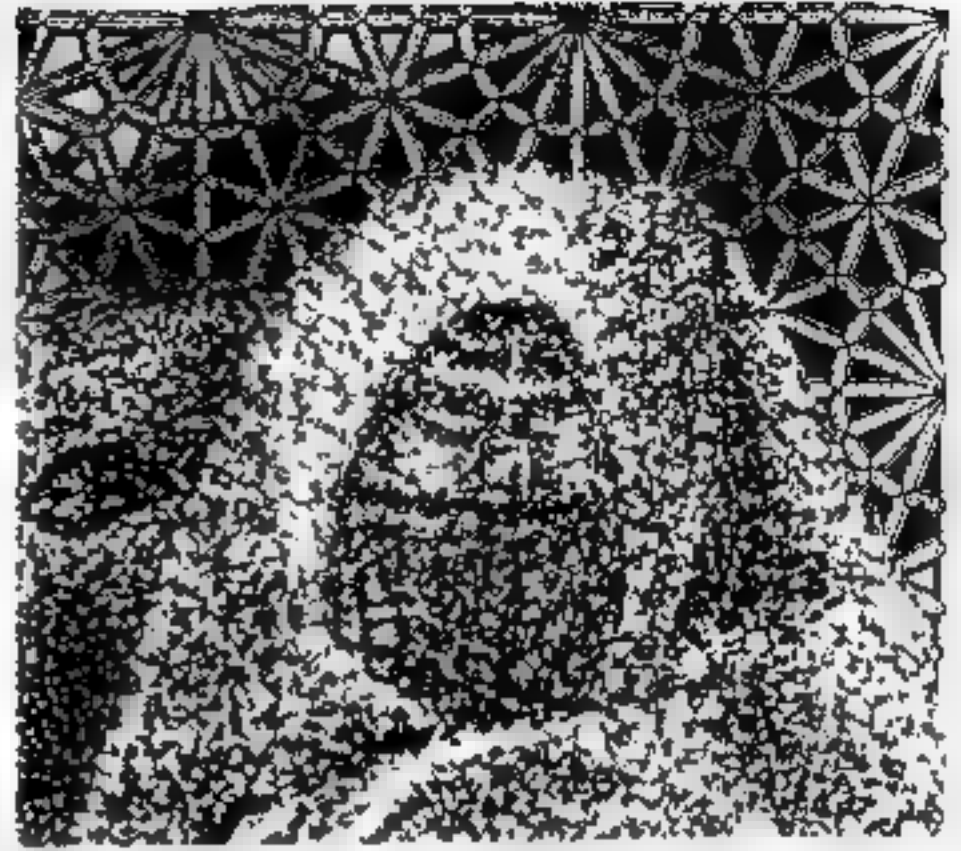
« البتة بيتي . والزوجة روحني . والصديق صديقي . وإن الذي تحت باب بيتي لصديق إن روحني . فلم يدب بي أحد سوى »

وهذا الهاوية . هو عنوان ذبقة قصص المخلوطي «الموضوع» . في مجموعة القصص التي يدرسها . وهذه الهاوية يقع فيها «هلال» آخر من أصدقاء الراوي : كان شابا مختار . « لا تحببت صورة من صور الكمال الإنساني في وجه إنسان إلا أصبحت لي في وجهه » . وبكى الظروف أبعدت الراوي عن القاهرة لمدة سنين . وعندما عاد ، وجد الحال قد تغير كلية

كانت أولى علامات سقوط هذا الرجل (وكانه) مرة أخرى ، آدم المظروود من الجنة) أن هجر زوجته وأولاده ، ثم أدمن شرب الخمر . وتوسلت إليه زوجته «أن يعود إلى حياته الأولى التي كان يحبها سعيدا بين أهله وأولاده» . ثم كان اللعب بالورق ... حتى فصل إلى تلك الهاوية التي بشرنا بها العنوان عندما يعلم الراوي أن ذلك الرجل القيور «الصين» بمرصه وشره أصبح لا يزال أن يحصر معه أصدقاءه إلى المنزل ، «بدين» نقول صميم زوجته البائسة : «دورما حديق بعضهم في وجهي أو حاول يزعج فخاري على مرأى من روحي ومسح فلا يشكر أمرا ، فأمر بين أيديهم من مكان إلى مكان ، وربما هربت من شرب جميعه .. » «عادا» «سانا» توقع بعد ذلك من مثل هذا السلوك ؟ كان طبعيا أن يفقد «هلال» ثروته . وقد رأى المخلوطي أن يمه في صفحات طويلة . يستخلص منها هذه النصيحة : «إن كل ما يعبثك من حياتك هذه هو أن تطلب فيها الموت ، فاطلبه في جرة سم تشرب دفعة واحدة . » ويتأكد نشيئا «هلالا» هذا بآدم الذي سقط من جنة الدين المسيحي حين رآه يقول لواعظه الراوي : «إن السعادة سماء واشقاء أرض ، والتزول إلى الأرض أسهل من الصعود إلى السماء ، وقد ربت قدمي على حافة الموت فلا قدرة لي على الاستسائك حتى أبلغ قعرها () » وما دميت قد جعلت فلا حيلة لي فيما قصي الله . ويعبر «هلال» البائس من عمله ومن مترقه ، ولكن زوجته - تقف إلى جانبه ، «تتطير إليه نظرة الأم الحنون» ، لأنها امرأة شريفة .

وكانت النهاية ، فقد وصفت هذه الزوجة وهي في حال يؤسها هذا طفلا فقضت حمى للنفاس عليها . وجس الزوج ، وأصابته حالة هياج «عوطي» في تراجع صبر ابنته الوليدة فماتت كذلك . «وما هي إلا ساعة أو ساعتان حتى أصبح مقبلا مغضوبا في قاعة من قاعات «نيارستان» . فوارحمناه له ولزوجته الشهيدة ! .. »

والأحداث قليلة في هذه القصة المأدبة ، ولوصف فيها بطون

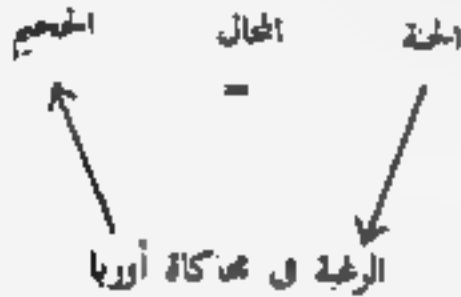


ومقبرة الآخرة

ويستعذر المخلوطي في الحديث المباشر ، لتعرف ما رده عن هذه «المصائب» كما يسمى «لورد» على من حديثه ما ملأ نفسه «الروح» ونظرت إليه نظرة الراحم الراي وقلت ... «وقال الكبير» «الغنى إن عرصه استغرق على وجه التحديد نصف الصفحات المخصصة للقصة» . «كمها ! وتستخلص من هذا الدرس في ضرورة «تجاهل» وجه المرأة المصرية ، هذه الفقرة : «.. إنك عشت فترة طويلة في «سبيل» قوم لا يحبون دين رجائنا ونسائهم ، فهل تذكر أن نصك حدثك يوما من الأيام أنت فيهم ما تطمح في شيء لا تملك بميك من أعراس سائهم فنت ما تطمع فيه من حيث لا يشعر ما بك» ، ويهيى المخلوطي موقعه مؤكدا «أورينم المرأة لأوربية الحريية المتعينة في كثير من مواقفها مع الرجال تحتفظ بنفسها وكرامتها فأردتم من المرأة المصرية الضعيفة لساذجة أن تهر لرجال برورها وتحفظ نفسها احتفاظها ! «اوكل سات يربع في أرض عبر أرضه ، أو في ساعة غير ساعته . بما أن ثيابه لأرض فتلفعه ، وبما أن يشب فيها فيصدها»

بعد ذلك ما زاد الفتى على أن ايسم في (وجه المخلوطي) ابتسامة المرء والسحرية ، وكانت القضيعة يسيها . «وما هي إلا أيام قلائل حتى سمحت اناس يشهدون أن فلانا هلك المسترقى معتزله بين نسائه ورجاله . » ومثرت سنوات ثلاث على هذا الحال ، ولا نفري كيف وجد الراوي نفسه أمام بيت صديقه ، «وقد مضى الشطر الأول من الليل» ، ومعهم شرطى . ويتوجه ثلاثتهم إلى المركز حيث يعرف الزوج زوجته ، وقد وجدها رجال الشرطة مع رجل «في مكان من أمكنة الرية () » في حال غير صالحة () «هي (إذن) امرأة عامرة ، لا نجاة لها من عقاب «فاخرت» . ويكون المواجهة الثانية الرجل لهم مع الزوجة هو «أحد أصدقاء الزوج» . وبعد ذلك يصاب الزوج «بحمى دماغية شديدة» . لكن المخلوطي الراوي لا يبرح المكان ، بل يمضي بعاليج صديقه هذا كالإبن البار . ولم يتركه إلا في القبر ، بعد أن دفعه يده . وعاد ليفص علينا هذه الأحداث . مؤكدا في نهاية القصة «لا يكون

كانت هناك الحنة — ثم كان استكشاف بطن الحياة الأوربية
— ثم كان العذاب نتيجة للرغبة في التقليد — ثم يكون الخلاص في
الموت أو



وإذا قد وقع المخطور هنا ، مثلاً حدث في سائر قصص المفلوطي
الترجمة

ولكن المخطور قد تمثل في هذه القصص في تحول الحب الأخرى
عد اللوح إلى رغبة في الزواج ، في حين أنه في القصص الموضوعتين
بتنحصر في أن البطل يرغب في أن يعيش الحياة وفق النمط الأوربي ،
حيث يقطع الحجاب عن وجه المرأة ، فتثير الرغبة عند الرجل ،
والمفلوطي بقولها صراحة لبطله في قصة «الحجاب»

كانت المرأة ، وهي محبة ، كأب الأخت التي لا تدسها رغبة
من رجل ما هو إلا أح لها ولكن إذا ما سقط عنها الحجاب ، تحولت إلى
جسد يثير الشهوة الجسدية لدى أي رجل يظر إليها .. فتتحرك بذلك
جنة البراءة إلى جحيم الشقاء ، بعد أن يقع المخطور حين يعرف الرجل
الرغبة الجسدية ، وكان قبل ذلك يحبها ، وكأنه الطفل البريء الذي
لا يعرف من الجنس الآخر إلا أخته ، وقد حرمت حبه فلا يتركها
لحظة بوصفها امرأة يستطيع الاقتراب منها حتى عن طريق الزواج .

كانت الحنة إذن متحفقة عندما كبر كل بطل من أبطال قصص
الترجمة مع فتاة لم يشر لحظة أن رغبة جسدية تجلبه إليها . وفي
القصص «الموصوعة» ، كانت الحنة متحفقة عندما تجاهد المجتمع هذه
المرأة الملعنة التي لا تثير أي رغبة في الرجال لأنهم لا يرون فيها شيئاً .
وكل القصص المترجمة منقولة عن «أوروبا التي تقف وراء ضياع الشباب
المصري ، إذا ما حاكها في تقليدها وأماط الحياة في مجسمها»

«أوروبا» في قصص المفلوطي ، هي الرغبة التي تكون نتيجة
الوحيدة هي الخروج من الحنة ، ولطمع البؤس والشقاء حتى الهاوية ،
قال الموت

وقد عبر المفلوطي عن هذا بقوله عن بطله في قصة «الحجاب» ،
إنه ذهب إلى أوروبا «بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وهدد بوجه كوجه
الصحرة النساء تحت الليلة المظلمة»

هذا ما نقوله قصصه في معناه الظاهر ، وفي بنية أحداثها
وعلاقات شخصياتها من التداخل . هذا ما يوحي به هام المفلوطي
القصص إلى قرائه . وقد انتق من الآداب العربية كل القصص التي تعيد
نفس التركيبة لتؤكد نفس المعنى ، وهو أن الرغبة (حتى إن كانت ظاهرة

شرح الخيال الذي وصل إليه هذا الناس الذي خرج من الحنة ، وكانت
صحبة نسوة تمثل الشيطان الذي دهمه إلى الهاوية . أما «الهاوية» ، فهي
ما عرفناه من القصة السالمة ، عندما رأينا زوجاً يقتل أن تظهر روحه بلا
حجاب أمام أعين أصدقائه ، هؤلاء المقلدين طامع أوروبا وسفور المرأة
فيها

والقصتان مختلفتان في ظاهرها ، فالأولى قصة زوج أراد تحرير
المرأة المصرية عن طريق زوجته ، والثانية قصة زوج جرحته حياة اللهو
والخمر ، فماتت روحه بؤساً وحزناً . ولا ندري أي النقيض أشد ،
عقاب الزوج الذي كان السبب في موت زوجته قبل أن يقتل نفسه
طفله . أم عقاب الزوج الذي وجد روحه مع صديق له في وضع شائن
ولقد مات هذا الزوج ، في حين ذهب الآخر إلى حيث لا رجعة للطفل
والإفراثة ، فكان ذلك ضرباً من الموت كذلك ، يحل على الأكل مشكلة
الاستمرار في مجتمع طعن في أعز ما لديه ، وهو شرف نسائه ، أو هكذا
رأى المفلوطي ، وهكذا قال في هاتين القصتين .

وتبدأ كلتا القصتين بصورة سريعة لما كان يتمتع به كل من
الزوجين ، وكأنها كانا في الحنة بعينها . ويقول المفلوطي في القصة
الأولى

«ذهب بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وهدد بوجه كوجه
الصحرة النساء تحت الليلة المظلمة ، وذهب بقلب تقى طاهر ، يأس
بعمو ويستريح إلى العذر ، وهدد بقلب مفلوطي بغيره لا يبارقه
السطح على الأرض وساكنها ، والنقمة على السماء وتحالفها»

ويصف المفلوطي صديقه «ملانا» قبل سقوطه في الهاوية قائلاً :
«عرفت «ملانا» (...) فعرفت امرأة ما شئت أن أرى خلة من
خلال الخمر والمعروف في ثياب رجل إلا وجدتها فيه ، ولا تحيلت صورة
من صور انكسار الإنسانية في وجه إنسان إلا أصامت لي في وجهه ...» .
ويحدث ما يغير الصورة كلية ، ويحول البطلين إلى حطام ، عندما
يبحث كلاهما التصرف ، فيعرف كل منهما الشقاء والسقوط والموت .
ويذكرنا هذا بما حدث «للبنيم» ، بطل القصة «الموصوعة» ، التي
فتتح بها المفلوطي مجموعة قصصه في كتاب «العمرات»

إنه يتحدث عن ابنة عمه قائلاً : «أست بها أنس الأح ياخه ،
وأحبها حباً شديداً ، ووجدت في عشرينها (...) السعادة والعبطة
(...) مكنت لا أرى للذة العيش إلا بجوارها ، ثم يقع المخطور .
فيهرب بمبدأ عنها ، ويصف حاله الجديد قائلاً . «وهكذا طارقت المنزل
الذي سعدت فيه حفنة من الزمان مراق آدم جته ، وخرجت منه شريداً
طريداً حائزاً متناعاً ، قد اصطلمحت على المغموم والأحزان . مراق
لا لقاء بعده ، وفقر لا ساد لحته ، وغربة لا أحد عليها من أحد الناس
مواصيا . ولا معينا»

كان كل شيء جميلاً ، وكأنه جنة رصوان ، ثم انقلب صفة كل
هذا فجاء وهذه سعادة إلى شقاء وعذاب لا يجد له المؤلف ولا القارئ
حلاً إلا في الموت الذي يحل كل المشاكل ويربح كل النصوص
ويستطيع التعبير عن هذا التسلسل الخمني في الصورة التالية .

مرورها الطبعى الذى لا عصا صفة فيه .

هل يعنى هذا أن معرفة الشباب المصرى لأوروبا تشبه معرفة الطفل للرجبة حين ينمو فيصبح شابا راعيا فى الزواج ؟

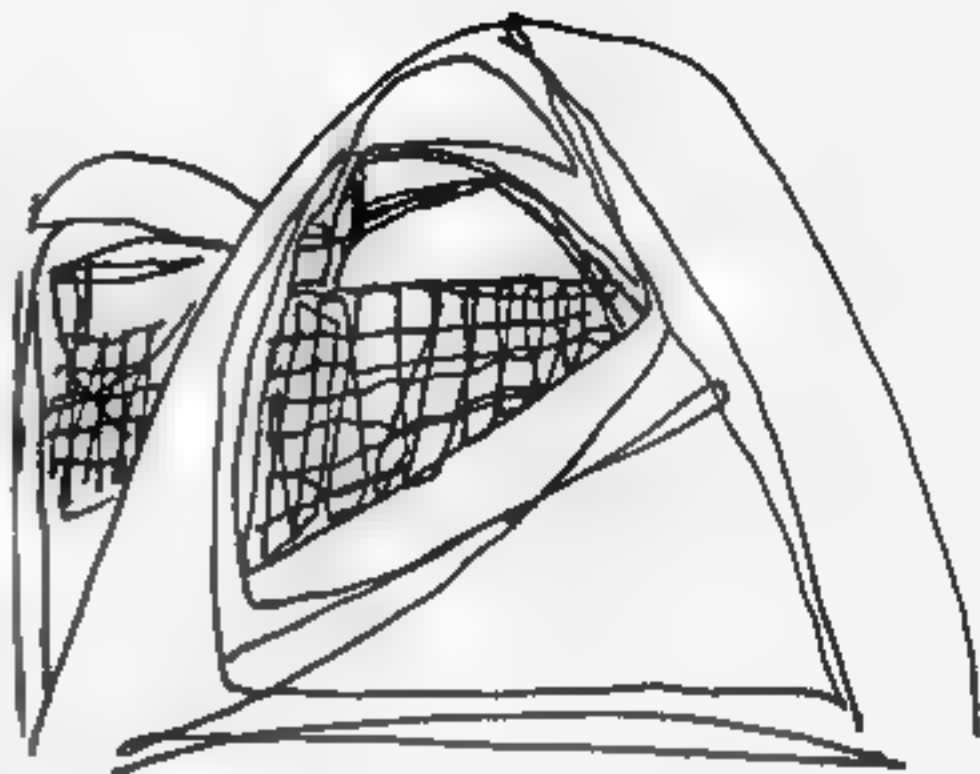
هنا تناقص بين فكر المتطوطى الذى يجهر به فى مقالاته وقصصه ، وبين ما قصه قصصه المترجمة والموضوعة إذا قارنا بين بعضها وبعض . وهذا التناقض قد يفسره تناقص آخر أكبر وصوحا ، يمثل فى مهاجمة المتطوطى أوروبا ومن يحاكيها فى تقليدها من شباب مصر ، من جهة ، وفى نقله ، من جهة أخرى ، لقصاص العشق ولبرام الأوربية بحدايقها ، حيث ينقل إلى القارئ قبا مجتمعة تمثل فيه أجمل اشاعر وأبلىها . وقد عرف الجمهور المصرى ، بعد قراءته للمتطوطى ، تقديس الغابة بعد ما بكى لعذاب « مرغريت » غادة الكاميليا ، وقد طهرها حيا من دس حياتها الفاسقة . وعرف الجمهور ، وبعد وفاة بطلات المتطوطى ، أن أجمل ما قرين هو « الفصيلة » التى يقنسها المذهب الكاثوليكى على وجه التحديد والتى تمثل فى العذرية من حيث إنها قيمة فى ذاتها ، حتى وإن كانت البطلة لا ترغب إلا فى الزواج الشريف .

وتذكر هنا ما كتبه المتطوطى نفسه ردا على هذا لتقديس لفكرة تحرر على المشاق اللقاء فى غير القبر ، حيث نلتقى الأرواح ، ولا تتحرك الأجساد ، لأن كل ما يمسا دس . وكم تبعد هذه الفكرة من التقاليد العربية والإسلامية نفسها ، التى يكتب للمتطوطى كثيرا من المقالات دعاءا بها !

فلنذكر هنا قصة « الشهداء » ، التى نقلها المتطوطى من « شاقويريان » ، وقد أضاف إليها من الاتصالات ما حوّلها فى أولها إلى قصة أخرى . ثم أخذ حبكة قصة « آتالا » الشهيرة ، وجعل البطلة ، مثل بطلة « شاقويريان » ، تشرب السم لتعاقب على عذريتها التى كانت أمها قد وجهتها إلى مريم عليها السلام .

وتكون ثورة الشاب العاشق ، وقد عرف أن حياته مانت قبل زواجها بأمر الكنييسة ، أو هكذا فهم ، فإذا به يصرخ : « .. تلك جرائكم يا رجال الأديان ، التى تقترظونها على وجه الأرض ، ما كماكم أن جعلتم أمر الزواج فى أيديكم ، تحلون منه ما تحلون ، وتربطون ما تربطون ، حتى قصيم بتمرعه قصاء مبرها لا يقبل أخذا ولا ردا ؟ » إن الذى خلقنا ، وبث أرواحنا فى أجسادنا . هو الذى خلق له هذه القلوب وعلق لنا فيها الحب ، فهو يأمرنا أن نحب ، وأن نعيش فى هذا العالم سعداء هائلين ، فما شأنكم والدخول بين المرء وربه ، والمرء وقلبه ؟ (...) .

« أنتظرون أيها القوم أننا ما خلقنا فى هذه الدنيا إلا لتتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدبر ، ومن ظلمة الدبر إلى ظلمة القبر ؟ بئس الحياة حياتنا إذن ، ونس الخلق خلقنا ! إنا لا نملك فى هذه الدنيا سعادة محيا بها غير سعادة الحب ، ولا نعرف لنا ملجأ سجا إليه من هموم العيش وأررائه سواها ، فنتشوا لنا عن سعادة غيرها ، قبل أن تطبوا ما أن تتناول لكم عنها . » هذه الطيور التى تغرد فى أصانها دما تغرد بنغمت



لا تبغى إلا الزواج الحلال) لا نتيجة لها إلا المشقاء . وهكذا يشق « اشاعر » « وبول » و « فرجينى » و « ماجدولين » وكل الشخصيات لأخرى لقصصه الشهيرة ، الطويلة منها والقصيرة .

إن نفس المصرى ينتظر من وقع من شباب مصر فى « غرام أوروبا » وحماكي نظم حياتها وسعور نسائها .

وهنا ، يقف الباحث متسائلا عن هذا المؤلف الذى يسخر قلبه فى مقالات عدة ، نشرت فى مجلدات النظرات الثلاث ، وفى قصص ألحيت خيال الشباب وعواطفهم ، ليحارب أوروبا وتأثيرها المدمر على مجتمع ضد كل شئ ، إذا حاكى تقليدها وحرر المرأة من سيطرة الزوج وأغلال احجاب . هذا فى الوقت الذى كتب فيه قصصا من أجمل ما كتب ، لا تحكى إلا هذا العرب والحب السامى الشريف الذى يربط بين أبنائه ، وقد جعل لهم من السمات الجميلة ما يجعل كل قارئ يحلم معها كأنهم

مقابلة أوروبا فى قصصه الموضوعة ، تعادل مقابلة الرغبة فى قصصه المترجمة ، وتكون النتيجة واحدة للشخصيات التى لا تجد بعد ذلك حلا لمسائنها إلا فى الموت .

ولكن القارئ يلاحظ أن هذه المعادلة لها معنى أصح ، يمكننا النظر إلى المتطوطى نظرة أخرى .

إن كل شخصيات المتطوطى فى قصصه المترجمة لم تعرف الرغبة لأنها أحببت ذات يوم دون سابق إنذار ، ولكنها عرفت ما كذا حدث لبطلة قصة « الهيم » ، وكذا حدث لفرجينى رمز الفضيلة فى قصصه - لسبب بسيط جدا وحتمى جدا - كانت البطلة برقة فى حيا عندما كانت طفلة ، فصحت ضد سن البلوغ ، وتعبرت مشاعرها ، وإذا بالرغبة فى الزواج تحتفظ عند ذلك بالحب ... ومن يستطيع إيقاف هذا التطور الحتمى الذى يجعل الصبي فتى والطفلة شابة ، لا يعرفان البراءة إلا إن كانا طفلين ؟ لكنها بعيان الزواج إذا تقدم بها العمر وموت الأيام

الحب ، وهذا النسيم (...) وهذه الكواكب في سمائها ، والشموس في أفلاكها ، والأرهار (. .) والأعشاب (...) والسوارب (...) .. وإنما نعيش جميعا بنعمة الحب . فبقى كان الحيوان الأعجم والحياد الصامت .. أيها الفساة المستعدون - أرفع شأننا من الإنسان الناطق ، وأحق منه بنعمة الحب والحياة ؟ ! .

«ههنا لما جميعا ، أنها لا تعقل حكم ما تقولون ، ولا تسبح معكم ما تنطقون ، فقد نجت بذلك من شر عظيم ، وشقاء مقيم (...)»

«كتاب الكون يفتينا من كتابكم (...) هذا الخيال المتفرق في سماء الكون وأرضه ، ونطاقه وصمته ، ومتحركه وساكته ، إنما هو مرآة صافية نظر فيها يرى وجه الله الكريم (...) فسمعه يقول لنا أيها الناس إنما خلق الخيال متعة لكم فتمتعوا به ، وإنما خلقتم حياة للجمال ونحيوه ؟»

والحقيقة أن القصة الأصلية لا تحتوى على هذه الصفحات من لثورة العارمة كما سبق أن أشرنا في أول دراستنا هذه . ومع ذلك ، فالمثولوجي يصيف إلى النص الأصلي هذه الكلمات الحميمة إذا ما قرأناها في ضوء ما نوصفنا إليه ، بعد قراءة كل قصصه المترجمة والموضوعة .

إذ صفحات حميمة يصرخ فيها المثولوجي لوالبطل في القصة الأصلية يرى - في وجه كل من يقف هائقا فم وجه الحب ، واكتاله لطيفي بالزواج . إنه يشير إلى طبيعة كلها حيثما سؤلا يشجع الإ على الحب ، ويتمجب لسيطرة فئة رجال الدين يجرمون على البشر ما أراد الله لهم ... والكاهن في قصة المثولوجي لا يجيب بل يبدو كأنه يقر هذه الاتهامات ، ولكن النفس في رواية «شالوبريان» ثبت عكس هذا الكلام ، لأن الكنيسة لا تطلب المستحيل من أتباعها ، والزواج لمن يريد ، والعنصرية لمن يرضى فيها ، وليست معروضة عرضا على البشر . وعلى الرغم من ذلك ، أصر المثولوجي على مهاجمة رجال «الأديان» .

ومعجب إذن لهذا الاتهام المفرد ، وكأن المثولوجي الذي يتحدث دائما باسم الشخصيات حتى في ترجماته للقصص المعروفة ، كأنما يشور هو نفسه على من حرم الحب على الإنسان ... وكل قصصه تحكم في نفس ارتقت بالشقاء والموت على من أحب ، وهو للسلم الذي لا يعرف دينه أي تحريم من هذا النوع ، مادام الزواج هو الهدف .

وإذا ما طبقنا كلامنا هذا على قصصه ، وجدناه فيها أكثر المؤلفين تأثرا بما يحدث لمثاق قصصه ، وأكثر الناس سكبيا للمبررات على شخصياته . إنه يضعها كلها تحت رحمتنا في إهدائه قاتلا : «الأنثى» في الديبا كير ، وليس في استطاعة باتس مثلي أن يمحوشنا من بؤسهم وشقايتهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه المبررات ، عليهم يحدون في بكائي عليهم تعرية وسلوى . «وبين هذه الشخصيات الزوجان البدان أحما أوربا وقلدا تخط حياتها ، مكات الماوية وكان الملاك لها ، وكات العجيبة فيها .

هل كان المثولوجي ، الذي يعدد شخصياته وسكب المبررات عنها ، مدركا أن معرفة أوربا قد تكون - مثل الرغبة في الزواج - أمرا

من المحتم على شباب عصره أن يلقاه ، فلا يستطيع أن يقاوم إغراءه ، مثلا لا يستطيع بطل من أبطال قصصه الغرامية الحرب من الحب والرغبة في الزواج ؟ وهل يشرح هذا معرفته هو بأوربا ، خلال قصصها الحميمة التي تقلها إلى قرائه بعد أن وقع هو نفسه في غرامها ، مكات من أجمل ما كتب ، من حيث الأسلوب والعرص ، وكات - من ثم - ثورته على من يحرم هذه الأحاسيس الحميمة والشاعر السبية التي عرفها بين صفحات حياة مابندولين والشاعر وعبرها من الشخصيات ؟

إذا أحب شاب فتاة ، ورغب في الزواج منها ، مات بعد عذاب طويل دون الوصول إلى عاقبه المشودة

وإذا أحب رجل تخط الحياة الأوربية ، ورغب في ربح إعجاب ع المرأة ، مات بعد عذاب طويل ، دون الوصول إلى عاقبه المشودة .

هذه هي النتائج التي يصل إليها قارئ قصص المثولوجي ، المترجم منها والموضوع - فلا حياة بلا حب عنده ، ولا حب بلا بأس . وقد يكون هذا الأس نفسه نتيجة السؤال الذي لا يجد عنه المثولوجي جوابا .

كل قصصه تبدأ بصورة الجبة التي نجا فيها شخصياته ، ثم لا تلبث هذه الصورة أن تختفي ، وتبدأ رحلة العذاب ، حتى يريح الموت أبطاله من شقايتهم . وقد يكون المثولوجي أول من ثار على هذه المحتمية ، لأنه لا يجد جوابا عن سؤاله : كيف نستطيع أن نمنع هذا ؟ كيف نستطيع أن تمنع الطفل من أن يكبر فتتحول نظره إلى حبيته لميرغب في الزواج منها ؟ وكيف تمنع الشباب المصري من لجرى وراء سفور المرأة وأنت أول من أحب العرب ، مقدم قصصه الحميمة ومشعره النيلة ، وصور قوما كان سفور المرأة عندهم القاعدة ؟

لا نستطيع إلا ملاحظة هذا التناقض في قصص المثولوجي ، بين المترجم منها والموضوع ، أي بين وجهي فكر واحد ، مزقته المشكلة وحيرته . وقد يكون هو السبب في ثورة المؤلف على «رجال الأديان» الذين يجرمون الاحتلاط والحب . ومع ذلك فقد حدث إثراء للأدب العربي ، حين حاول عاشق قصص العرب مداهنة تناقضاته ، بأن قدم قصص المعشوق والحيام وسفوف المرأة «مترجمة» ، وكأنه يأمرنا أن نقرأها مثله دون محاكاتها ، في حين صور لنا ما قد يحدث إذا ساورتنا الرغبة في تقليدها في قصص «موضوعة» ، تنوعتنا إذا نحن أردنا أكثر من ذلك ، وانتقلنا من القراءة إلى الممارسة ، كما ينتقل الطفل من الحب الأنحوى إلى الرغبة في الزواج ..

ولكن ، أكان في استطاعة المثولوجي أن يجمع ما أخفى فيه أبطال قصصه أنفسهم ، وأن ينتقل من مرحلة نظموه إلى مرحلة البلوغ ، حتى وإن كان الموت هو النتيجة الوحيدة المرتقة لهذا لتطور الطيحي ؟

• هوامش

- (١) تناولنا هذا البحث بالتفصيل بعنوان «دلالة أوربا» في قصص المثولوجي (نحت الطبع)
- (٢) انظر د . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية المصرية الحديثة في مصر» ، ص ١٨٦ وما بعدها

قصتي

حبي الطاهر عبد الله الطوسي يلى

تتضمن قصص حبي الطاهر عبد الله الطويلة - مثلها في ذلك مثل قصصه القصيرة - على محاولات التريب والتصنيف في أية قوالب سهلة أو تصبغات مدرسية معروفة. فقد رفض حبي الطاهر عبد الله منذ مطلع حياته الأدبية أن ينضوي تحت لواء أية جماعة، أو ينتسج ضمن أي إطار جاهز، أو يتبنى المفهوم السائد للقصة وقت وفوده إلى ساحتها. فهو ينظر من التقليد والتكرار - ولذلك فقد وهب نفسه للمغامرة الدائمة مع أدواته التصويرية وحلوسه ورؤاه، محاولاً - منذ تجاربه المبكرة - أن يطرح تصوراً جديداً للكتابة القصصية يخلصها من كل عزات التقليدية وسهات المواقفية، الاستمثالية، الزائفة، ويمكها من استيعاب التغيرات الجديدة في الرؤية والحساسية والفهم.

لم تكن مغامرة حبي الطاهر عبد الله محلاً من الشكل، بل كانت انطلاقاً من رغبة العبودية لشكل بعينه، أو لفهم ثابت غير متحرك للقصة وللعالم. ولم تكن هذه المغامرة تنحصر في التراث التقليدي للقصة وإنما تشوفاً لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيري جديد، يثرى كل ماله قيمة في هذا التراث، دون أن يتخله بالسخ أو التقليد. لذلك كان لا بد أن تتحل مغامرة حبي الطاهر عبد الله في طموحه هذا عن لغة القصة التقليدية، وأن تبحث لدينا الخاصة وثراكيها الخاصة، وأن تثنى بإحالتها المتميزة، وقواعدها في القديم والتأخير، وترتيب المفردات.

صبري حافظ

أعنيها، بل حاول أن يجاور هذه الإنجازات على الدوام، وأن يجرب أرضاً جديدة يجتر في عيائها الفكر حدوده ورؤاه، ويبتكع عبر هذا الاختيار للتواصل أفقنا بالعالم وبالعن على السواء.

وحق تعرف كيف استطاع حبي الطاهر عبد الله أن يحقق هذا الإنجاز المدهش فإننا مسحاول التراث أمام قصصه الطويلة - ولا أقول رواياته - لتأمل بعض تفاصيل محاولته في أن يطرح عبر هذه الأعمال تصوراً جديداً للقصة الطويلة، يمكها من استيعاب التغيرات الجديدة في الحساسية الفنية التي حاولت القصة القصيرة، لدى حبي وغيره من كتاب القصة الجديدة، بلورتها طوال العقدتين الأخيرتين. صحيح أن محاولة عزل أعمال حبي الطاهر عبد الله الطويلة عن بقية عالمه هي شيء من الاعتصاف، غير أن هذه الدراسة متحاول التخفيف من حدة هذا

ومن خلال هذه البنية الجديدة خلق حبي الطاهر عبد الله عالماً جديداً متميزاً بحدته وصلاته وعمق حسه وبصيرته، عالماً على قدر كبير من الدينامية والحياة والتألق، استطاع من خلاله أن يطور الكثير من رؤى الواقع التحتية، وأن يمزج بين قواعد التراث الشعبي وتقاليده التراث المكتوب، وبين نحو اللغة القصصية وآجرومية اللغة العامية، وبين رؤى الإنسان المجهول وعقلانية المنصف المستوعب لتيارات واقع التحتية ونصه الدين. وبهذا العالم أصبح حبي الطاهر عبد الله جزءاً جوهرياً من واقع الحساسية الفنية الجديدة في القصة المصرية، لأنه واحد من الذين شاركوا في صياغة معردياتها رؤية وبناء خلال تشوهم الدائم للتجريب ومعارفته المستمرة مع المستقبل. لم يمتزج حبي الطاهر عبد الله، طوال رحلته الفنية القصصية، أبداً إلى فئة إبحاراتها مما كانت

لاعتساب يربط هذه الأعمال الطويلة بغيرها من قصص يحيى القصيرة . وقد كتب يحيى الطاهر عبد الله ثلاثة أعمال قصصية طويلة هي (الطوق والإسورة) عام ١٩٧٥ ، و(الحقائق القديمة صالحة للإثارة الدهشة) عام ١٩٧٧ ، وأخيراً (تساوير من التراب والماء والشمس) عام ١٩٨١ . وستناول هذه الأعمال الثلاثة بنص ترتيب ظهورها بدرس السام والمروية ، وتعرف بشكائيات الوعي والممار الفنى فى جملها المستمر فى هذه الأعمال الثلاثة ، من أجل بلورة عالم يحيى بالروى والأحاسيس والتدلالات .

(١) الطوق والإسورة :

تبدأ (الطوق والإسورة) ، كما تبدأ أى قصة قصيرة ليحيى الطاهر عبد الله ، بثلث الجمل القصيرة المحددة للتبيرة الصبغة والتركيب ، الرغبة فى تكثيف قدر كبير من الوقائع والمعلومات فى مساحة صغيرة . إنها فى الواقع تبدأ بقصة قصيرة بحق ، سبق للكاتب أن نشرها فى مجموعته الثانية (الذئب والصندوق) . هى قصة (الشهر السادس من العام الثالث) . وهى لا تكفى بهذا ، بل تتضمن كذلك مشاهد قصة قصيرة أخرى هى (الموت فى ثلاث لوحات) من نفس المجموعة . ولقد هذا العمل الطويل بقصة قصيرة دلالة مهمة تحاول وشائع القرى إلى قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة وأعماله الطويلة ، وتلمت النظر إلى صيغة المعار الفنى لهذا العمل من ناحية ، وإلى تجويزه إلى قصص قرايد لإحالة الغنى والبناء الذى أرسى معالمها فى مجموعته الأولى (ثلاث شجرات كبيرة تنمو برتقالات) و(الذئب والصندوق) .

لقد أراد منذ المدخل الأول للقصة أن يلفت انتباهنا إلى أهمية دراما التراكبات العنوية الصعبة ، والأحداث العارية من كل غربة أو استثنائية ، والاستئصال الحاد للميوعة الانفعالية فى رواية هذه الأحداث وتقديمها ، وإلى أهمية المشاهد الطقسية ذات الإيقاع البطئ ، التى يلعب فيها التكرار والإيقاع دوراً عظيماً ، كما أراد من خلال اللجوء إلى المناويز الفرعية الكثيرة التى استعملها فى هذا القسم الأول - (أقصد فى هذه لقصة القصيرة التى استعملها منتحاً لعمله الطويل) - والى نخلها بعد ذلك فى بقية العمل ، أن يلمت نظراً إلى خاصيتين أساسيتين فى البناء ، أولاهما مسألة إحساس التوقع ، والتضحية بأنشطة «وإذا بعد» التى تحوز على انتباه القارئ وتقتضيه فى شكلها للفرجة ، فليس المهم هنا هو ما يحدث ، ولا حتى الطريقة التى تتابع بها الوقائع ، بل وطأة الحياة اليومية العادية على البشر ومخالفاتهم من أجل الاستمرار وثابتهما هى محاولة تفنيد الحكاية وخلق قواعد للإحالة والتلقى والاستجابة ، فى نفس الوقت الذى تطوق فيه هذه القوانين الأحداث ، وتحكم قبضتها كالسوار حول مصائر البشر وتحولانهم ، على نحو تصبح معه قوانين الحكاية العبية فى صرامة قوانين الواقع الذى تطمح إلى أن تأسر كل ما هو جوهري فيه ، وأن تستقطر ما ينطوى عليه من خصوصية وبراءة .

فى هذا المدخل القصير ، أو بالأحرى فى هذه القصة القصيرة المتكاملة ، يقدم يحيى الطاهر عبد الله قوتين القصص وقوانين العالم الذى

يتناولها هذا القصص معاً وقد استرجعاً وتكاملاً . هو المقطع الأول «العائب» يعرف أن مصطفى قد غاب منذ عامين ، ويعرف أيضاً من خلال صياغة هذه الحقيقة وتعدديها على غيرها من الحقائق أو الوقائع أو الأحداث ، أن هذا الغياب سطوة واضحة وأولوية على ما عداها . وفى المقطع الثانى وعقل حزينة ، قلب أم ، ، تعرف أن المنطق العقلى الذى يسود هذا العالم ، الذى غاب عنه مصطفى وغاب معه الدور من عين الأم الحيى ، هو نفسه منطق القلوب ، فكلا المطلقين يسمر عن نفسه عبر مفردات الآخر ، وأن هناك جدلاً دائماً بين المطلقين ، كحسد الحضور والغياب الذى يتبدى من خلال سطوة شخصية مصطفى «عائب» على حاضر الأم وعالمها ، وعلى حاضر البيت «مهيمة» ، شقيقة مصطفى الكبرى ، التى تعيش فى ظل الأم وفى ظل غياب مصطفى أيضاً . ويعرف كذلك تفاصيل الحياة اليومية و - بالأحرى - طوقها ، فى بيت الأم حزينة ، التى يحكمها أب مقعد ، يعد حضوره المشلول نوعاً آخر من الغياب وإسهاماً فى إحكام قبضة هذا الغياب الثقيل على عالم هاتين الأختين . ثم يقدم لنا المقطع الثالث «بحيث البشارى فى حديث يقطعة» الأب القعيد ، لا كما تراه الأم فى المقطع السابق حيث يحمل فى قمة من الشمس إلى الظل ومن الظل إلى الشمس ، بل رجلاً لا يزال - على الرغم من إصابته بالشلل - يشعر بمسؤولية الرجال ، ويعدى من شظف الحياة وقسوة الأقدار

وما إن يكتمل تقديم الشخصيات الأساسية الأربعة ، فى تشابكها وتفاعلها معاً ، حتى يحيى المقطع الرابع «من حكم الليل معلم القرى» ليصور لنا طبيعة القانون الأخلاقى الذى يحكم مصائر الأشخاص فى هذا العالم الصعبدى المخلق ، هذا القانون الذى يوشك أن يكون فى صلاية القانون الطبيعى ، الذى يحكم سقوط الشهب وانقراض الصواعق ، وتنقيده ، فهو قانون يطوى على قدر ملحوظ من المارقة والتناقض ، حيث تتقدم فيه الرهبة فى الحماية والخوف فى الإحساس بالأمان ولا يكفى هذا المقطع بذلك ، بل يقدم لنا أيضاً مجموعة من الإشارات الربعية الدالة على كل ما سيدور فى العمل من أحداث قادمة . ثم يحيى المقطع الخامس «المهية مضطربة والليل رقيق الأفكار» ليقيم إينا مجموعة من تجليات هذا القانون الذى رسمه المقطع السابق بمتجزة مع محاولات مراوغة هذا القانون ومع أشكال تحديه ، ويرسم لنا - كما يقول صرانه - بعض سمات الاضطراب الذى تعاني منه مهية ، والذى يقترب بها من حافة اقتراف الكبائر مع المحرم ، دون أن يقع بها فى عتورتاته ، حتى يبيى القارئ - من خلال هذا المنطق المخرج على الصراط - لتقبل جدول العناصر المتناقضة تحت فشرة السرد المادى العارى من أية عواطفية أو ميلودراما .

وتستمر المقاطع بعد ذلك حتى تبلغ ثمانية عشر مقطعاً ، يقدم كل مقطع منها عنصراً من العناصر المهمة والتفاعلية فى هذا العمل ، مثل دور الخرافة فى تصعيد الخوف من الجهول وفى تخفيف حدته فى الوقت نفسه ، من خلال التجربة هاتكة السر عن استعجل . وسارقة الكحل من العين معاً ، ومن خلال دورها الآخر فى خلق قرع من التواصل مع هذا العالم الجهول ودور شروره كما تتمثل فى الشيخ موسى وجامع بدوره

السواء ، وهي التي تعرف ما يجب عمله وما لا يجوز اقتزاعه ومادام الإبن الأكبر عائلاً ، فليس من يرعى مهمة سواها ، وليس أوفق لرعاية البيت من الزواج . لكن هل يمكن أن يتم الزواج دون موافقة الإبن مصطلى العائلي ومباركته ؟

ونحن : موافقة مصطلى ، ونحى عنها أيضا خبر زواج مصطلى من بنت شامية . فلا بد أن يمتزج فرح الموافقة على زواج البيت في دخل حزينة بالتوتر والخوف من المجهول المتمثل في تلك امرأة عربية . التي احتفظت الإبن الوحيد . إن هذا هو عالم جدل الأصداد المستمر بعموره الدائم من اللون الواحد وشحه باضلال المتصارعة وتزويج مهمة من الخداد الجبلي ، وكما بدأت مسألة رواجها بهذا الجدل مع زواج مصطلى (جدل الحصور والغياب) ، تستمر عطلتها مصورة بما يجري هناك في الشام البعيدة .. لما إن تجهض زوجة مصطلى في شهره الرابع حتى تبدأ في التعرف على العناصر التي ستجهض زواج مهمة بأكمه ، إنها عناصر الإحباط والعنة التي تعوق الخداد عن أن يصبح أرضه ، ويرمى بلوره في تلك التربة المنتشرة للحصب منذ زمن طويل . وما إن تعرف حزينة حتى تأخذ مقاليد الأمور في يدها ، في محاولة بها لفك طسم السحر الذي يكبل الخداد ويمنعه من معايشرة زوجته . وهناك تبدأ رحلة الحزن وراء الحرافة في عالم معلق عامر بالقهر وغوران الشهوة والخوف من المجهول فالخداد العاجز قد تحول إلى كائن جارج بدافع عن نفسه بشق العرق العدواني ، بما في ذلك اتهام مهمة بأنها عاقر . وحزينة تعرف أب لو طلقته البيت ولا حفتها هذه اللعنة لانتهت إلى الأبد كل آمها في المستقبل ، أي مستقبل . ولذلك استأثرت حزينة في الدافع من ابتها بصراوة أم قدمت كل شيء هذا هذه الإبنة ، وفي مطاردة كل الرفق والوصفات حتى تحمل الإبنة أو يهلك سحر الزوج العتيق . ولما صاقت بها السبل لتعذبها إلى المبد القديم حتى تشاهد رب اسل الحصى للكشوف العورة ، إله الحصب في الزمن القديم . وفي القبر المظلم يتحرك هذا الإله صوب مهمة ويحمل آتة فيها قتيب عن الوعي ، وتغضرها كل أحلام الإغصاب الحسى وروائح العرق والشهوة . وتحمل مهمة ، وعندما يكبر بطها ، ويتأكد مع الشهر الرابع حملها ، يطلقها الخداد ، فهو وحده الذي يعرف أن ما في بطها لا ينتمى إليه .

لكن بين المعرفة ومواجهة الناس بالعجز صجوة لا يستطيع الخداد عبورها . هي تماماً كالصجوة بين الواقعي والخيالي ، لى بعدت منها النظرة إلى أحشاء مهمة في ظلام قبر الممد المبق بالبحر ولأساطير والتواريخ والأسرار . في قاع هذه الصجوة يحتم العجز على صدر الخداد صحيح أنه طلقها ، لكنه لا يستطيع قتلها لاقتزاعها الحرام حتى لايعس عجزه طوال أكثر من عام من الزواج ، ولا يملك إلا أن يتقبل ابنته ابنة له وأن يعلن من خلال رصته في المشاركة في حفص التسمية (هو يريد أن يسميها حورية ، أما الأم والجدة فقد سمياها نبوية) ، ومن خلال إعداده لثال والهدايا عليها بل من خلال رصته المهيضة في رد مهمة إلى عصمتة - يعلن أنها من صلبه . وإذا كان في هذا كله تكليف شديد لقهر الخداد وعجزه ، فإنه يطور قدرة الحرافة على التسلل إلى ثنايا الواقع ، والسيطرة على مقدراته ، وهرس منطلقها الخاص - الذي يستند بلوره إلى وقائع وأحداث صلبة - على منطق الواقع وموضوعاته . لتظهر

ومثل عقوس العزم التي يجارها الشيخ موسى في عالم المسرمل بالخرافات والمعجزات والأسرار لإحضار الإبن الغائب ، والتي لا يلبث أن يستجيب الإبن بعدها فيرسل الخطابات والنفود ، تحضر منه رسالة وشارة وإن ظل هو غائبا كما كان . ومثل وطأة الانتظار الذي لا تحكم فيه الصلة بالعائلي بقدر ما تصاعف حدتها فتتفاعل مع وطأة العجز للمدى والعسوى والمعزى لتطبق كالتطرق التحكم على حياة الشخصيات ومصائرهما . ومثل تخلق الحصور الراهية بين عالمي الحصور والغياب في هذا العمل ، وتطور سطوة هذه الجسور على الرغم من وهبا ورقها ومثل الشيخ الفاضل - هذه الشخصية الجديدة المظلمة لعالم العمل القصصى والتوليفة الصلة به في الوقت نفسه - الذي يقف على حدود هذا العالم دون أن يندغم فيه ، ويلقد قدرة التأثير عليه ، متصوراً أنه قد ينجح في أن يصبح مراقباً محايداً في هذه الدراما الحادة وأن يرتفع على تفاصيلها دون جدوى . ومثل عنصر السفر المستمر الذي يقدم لنا نوعاً من الصلة المستمرة بين عالم القصة الصغير المعروف للخلق على ذاته ، والعالم الخارجي الذي يروج بالوقائع والأحداث التاريخية والسياسية من جهة ، وعالم التراث والأساطير الشعبية التي تتفاعل في جلد مستمر مع الواقع القصصى والواقع الخارجى من جهة أخرى . ومثل عنصر التعبير المستمر في طبيعة الأشياء والعلاقات والوقائع ، الذي يقدم للمعين المراقبة المشتركة ، كعين الشيخ الفاضل ، نوعاً من التدهور ، في حين أنه في الواقع تبدل في المظهر قد هم عن بعض التحولات العظيمة في الجوهر لا يعترفه أي تغيير على الرغم من كل هذه التبدلات الظاهرة . ومثل عنصر الحكم القوي الذي يوشك أن يكون لفرط قوته - أحد الدوافع المحركة للشخصيات والوقائع ، ولطاسية صياغته من مادة الواقع وتفصيلاته جزءاً جوهرها من واقع الأحداث والشخصيات ومثل عقوس اللبس والشم والحس بكل إيحاءاتها الجسدية والعسوية المكتومة ، وبكل قدرتها على بلورة الأحاسيس والشهوات المهمة .



وما إن تنتهى هذه المقامع الصغيرة الدالة غير المترابطة برياط نفيدى . وإن كانت تتابع بسق كبرى له بناؤه الخاص ومنطقه وعلاقته . حتى تتكون لدينا صورة مركزة ، وأكاد أقول متكاملة ، لمعظم ما ستكتشف عنه الصفحات الباقية من العمل ، وتتكون لنا مع هذه الصورة الأرضية التي متجرج فوقها الأحداث القادمة . وتبدأ هذه الأحداث في القسم الثاني ، مباشرة بموت الأب المقعد ، الذي يصوره الكاتب بطريقة إيقاعية . فيها محادثة الإنسان وقهره ، وقبل هذا وبعده قدرته على أن يتحول صدمة موت العجزة إلى مرسم وطقوس وأشعار في الندب ، تصلى بديونها وجلاها شكلاً متأسكا على عوصى الحزن والصدمة وتقبيلات الأقدار . وبموت الأب تصبح الأم حزينة عصب هذا العام وقوته حاكمة ، بالصورة التي توشك أن تكون معها ساحة نسائية من الجند الصميدى ، عباد العائلة وعمودها ، في قصص يحيى الظاهر عبد الله القصيرة - مثل (الحد حسن) أو (جبل الشاي الأخضر) - فعبداً وحدها يقع عبء إدارة هذه الأسرة الصميدة ، لأنها عزون أسرارها ، ومستودع تقايد هذا العالم ومعتقداته الحرافية والجمعية على

شديد التماسك ، أما مطلق الواقع فإنه حافل بالتحط والتزدد وضعف الإنسان . فاحمد الذي يحاول تعطية عجزه بتقبل الفرة الحرام ما لبث وكأنما صدق الوهم أو وقع سائيا في قبضة الأسطورة أن تزوج مرة أخرى من ابنة الصياد الجميلة العائنة ، لكن عجزه مع فهمة يتكرر معها . فيتحول إلى حيوان حريج مدمر وعدواني يرش « الحار » على نفسه وعلى زوجته فيحترقان معاً .

كان من الممكن أن يكون هذا الموت هو مصير فهمة . ولكنه يثير الحسد لدينا من خلال حدثه المفاجئة مصيرها . ألم تحت كل آمنا في روج حديد وهي ترى لحظة الأمل التي انبثقت بين وبين عبد الحكم تموت ليلة احتراق الحداد وروجه الجديدة ؟ صحيح أن حزية أنقذتها من هذا المصير ، وبالأحرى أنقذتها الخرافة ورب النسل الحجري المكشوف العورة وقد تحرك صوب فهمة في تلك المرة التي لا تنسى . لكن ترى من ينقذها الآن من هذا الموت الآخر الذي يطوق بالحرمات جسدها الذي يصح بالحياة والشهوة ؟ ومن تراه ينقذها من رب النسل الحجري الذي يتحرك صوبها وهي تنسب في سمادير الحمى التي لا يبع فيها صمد ولا كي ، لأنها حتى توشك أن تكون تاجا طبعيا لكل هذه الأحلام الموهودة والشهوات المهيطة ؟ لا متخذ هذه المرة . ومن هنا فإنها تنسب في قلة خبرتها وغيرة حماها للموت وترحب به .

وموت فهمة ، الموت الثاني في هذه الأسرة ، تكتمل الدورة الثانية من دورتي هذا العمل القصصى وتبدأ دورة أخرى . هي دورة نبوية ، هذه المرة الحرام التي تتألق مع الزم جبالاً وبراءة . وكما اقتيدت لأم إلى أنشطة تحدى المواضعات وخرق القانون الأخلاق وهي شبه منومة ، فإن البث تدب في هذا الطريق ولكن شبه صاحبة . فقد بدأت علاقتها بابن الشيخ الفاضل الذي يضعه موقع آية الاجتهاد وتعلمه في المدارس خارج حدود العالم المسموح به فتتاق من نوع نبوية . لكن عالم نبوية يصيق يتسع كلما انفتح على عالم ابن الشيخ الفاضل بأسراره ومعارفه . وتألف نبوية هذا الاتساع وإن عجزت عن استيعابه أو لتدوق كلية معه ، ظا حاولت الإمساك بأرنية مانت في يدها . هذه الكائنات الهشة الناعمة تموت في يدها . إنها تقتلها حبا فيها ، فأى بشارة تلك ! والعالم يحور خارج الصعيد بالحرب العالمية الثانية ، ثم بحرب فلسطين ، التي يعود مصطفى في إثر صباها من بر الشام ويعمل في معسكرات الإنجليز ، وينهب منها ويثرى .

وفي الصعيد تنمو علاقة الحب بين نبوية وابن الشيخ الفاضل . وهو حب من نوع خاص ، تلعب فيه الطيور والأرانب والهر والشجر والموت وقصبة الميراث دور منميات للعلاقة ، التي تنمو مصادفة على وقع الأحداث الخارجية العاصمة منذ حرب فلسطين إلى اندلاع المقاومة ضد معسكرات الإنجليز في مظنة الفناء . لكن العلاقة تنمو ، وتغور معها لأتوتة في جسم نبوية ، ومحاصة في تلك الجماعين الفرعتين المحشوتين برمل وحصى ساخن ، اللتين حصتا على صدرها ، فيكمل الجسد ويتألق جمال ، وتندب في أوصال الماشقين أحاسيس وريعات ساحته حادثة . تجعلها يأسيان معاً على براءة الطهولة التي ولت إلى غير عودة . ومع اختفاء البراءة من عالم الطفيلين يخفى الشيخ موسى ، قطب البلد

وحاميا ، بعد ليلة مطيرة غريبة ، أحصت فيها السعد لأرض ، وبكت الطهارة المفقودة . وكأنما تنمى بهذا الحو الخرافي الذي حاط برحيل الشيخ موسى وبالصراعات الواقعة على ميراثه بين من بقى من مريدبه .

وما إن تكتمل دورة الإثم الثانية حتى يعود العائب ويعود مصطفى وقد كلال الشيب هوديه ، بعد أن انجبت حكومة الوفد قراره الشهير بمقاطعة العمل في معسكرات الإنجليز . ويرث بوعدده بتعيينه وعين مصطفى فراشا بمدرسة السدر ، لكنه يرفض هذا للعمل . ويقع حصا على الجسر يصنع فيه الشاي والقهوة للشاربين والمسافرين . ويعيش على حافة عالم القرية حاضراً كما ظل موجوداً على حافته غائب . لكن الأحداث في نحوها وتشابكها لا تنزك له فرصة الاستمتاع بهذا الموقع الحامشي ، بعد أن ظل مؤثراً فيها بنياه كل هذه السنوات الصوال فهو ذا السعدى ابن الحدادة ، عمة نبوية ، يقع في أحبولة جمال امة حاله ويطلب الزواج منها فتعارضه أمة ويرفض مصطفى أن يروجه إياها ، فتريد هذه المعارضة حدة رعبته فيها ، وتشعل في قلبه هواها ، فيسجر كل شيء ، ويقع هو كذلك على حافة هذا العالم الذي رفضوا أن يسمحوا له فيه بالتحقق . أما نبوية فقد أمرها مصطفى بالكف عن الذهاب إلى المير أو العسل في بيت الشيخ الفاضل ، فأحكم بذلك الطوق حولها ، فأصبحت قعيدة البيت والفهر والحرمات من الحب ، وكأنما قدر عليها الترحيح إلى هامش عالم القرية على الرغم من وجودها في مركزه .

لكن الإثم - وهو فعل التحدى لمواضعات عالم القرية الصعيدية وغوايتها - لا يلبث أن يجمع مرة أخرى مصائر هؤلاء لشعوص الثلاثة . حين أخذ ينسوي أشياء نبوية ويسفر عن وجهه البشع . وما إن تكشفه حزية ، التي كانت السوات قد هدت من قوتها وقدرتها على العمل معا ، وإن لم توهى إرادتها أو سيطرتها على عالمها ، حتى تذهب إلى مصطفى ، تنقل إليه الخير ، فتجديه من خارج الدائرة إلى قلبها . ويخفى مصطفى لينفذ القانون الصارم الذي حاول الابتعاد عن دائرته حول حياته دون جدوى . يصرب نبوية ، ويحمر لها حفرة يميها فيها حتى العنق ، ثم يبيل الزراب عليها ، ويبيع عنها الماء والطعم حتى تبرح بالفاعل . ويفلق مصطفى باب الدار وراءه ويصمى إلى مقهاه . لكن السعدى - وقد علم بالخبر - يضرب هذا الباب نفسه ، ويدخل هادجا ويحز الرأس بمحبل ، ويحملها من الشعر الماحم الطويل يلقبها أمام مصطفى الحالس في مقهاه يسامر رثائه ويحبل الأطاق والمناحين . ويصمى في وجهه ويصرف ، معلقا هذا الفعل طوق الرجال حول مصطفى . وينظر إليه الرجال في صمت متعادل صم ، يستطونه به من عداد الرجال . ولا يأسون بكل تبريراته وتفسيراته . ها هي دى مرحتهم قد حامت لتحطيم رأسه المتكبر . ولعلها الأهد تجدد الانتقام منه لانتهاكه قوانين الصعيد الأخلاقية حتى وهو بعيد عن قصب أو ما تنسبه منه لاعتدائه على حرمان الرجال . وكتنائه بتصديق روحه بشامه عندما علم بحياتها إياه . وأخيراً يعجزه عن أن يدعى لإردتها عند اكتشافه إثم نبوية . ولما أيقن مصطفى من أن حكمهم قد صدر بإسقاطه من حناهم ، أى بالموت المعنوى ، « طلب من نفسه أن تعطيه ما يريد شللا كاملا عن الكلام والحركة والشوق والسمع ولست نفسه ما يد

وأطاعت (ص ١٥٠) . وحملوه إلى بيته ، إلى أمه حزينة المهطمة .
لقد هدها الزمان بعد موت الزوج والإبنة وهلاك الحبيدة . ويعود الإبن
العائب إلى قلب الدار مشلولاً ، فيعلق مودته الدائرة التي بدأت بصورة
الأب المشلول في بداية هذا العمل

وإطلاق الدائرة يتم في هذا العمل على عدة مستويات : فهناك
أكثر من دائرة في هذا العمل يتم فيها نوع من جدل الثنائيات بنائياً
ومضمونياً . وهو جدل لا يهتف على طرفين أو شخصيتين تتكرر عبرهما
دورة الحياة فحسب وإنما يتطوى أيضاً على عنصرين يتصارعان لتحقيق
هذا التكرار الذي تتعلق به الدائرة . بمعنى أن الثنائية البنائية تتهبط على
ثنائية موضوعية يتم عبرها جدل موضوعين أوليين بالصورة التي تنبئ
جدل الشخصيتين . هي دائرة الأب - الإبن (محبت ومصطفى) نجد أن
انتهاء الإبن إلى مصير الأب قد تم من خلال الجدال الدائم بين الحضور
ولغياب مستتراته المتعددة . فالأب الحاضر في بداية القصة عاجز
وغائب عن ساحة التأثير في الأحداث ، في حين يشارك الإبن العائب
بفصية أكبر فيها ، على الرغم من غياب الفعل عنها . ليس فقط لأن
الفرد التي يرسمها توشك أن تكون هي العصب الذي تنفصل عليه حياة
الأسرة بأكملها ، وانفردة الفاعلة في تحريك مقدراتها ، ولكن أيضاً لأنه
أمل الأسرة بعد انكسار عمودها الأبوي ، ولأنه محرك خيال الأخت
وموضوع شهواتها المحرمة ، ولأنه المرجع الذي تعود إليه الأم في كل أمر
مهم . وعندما يعيب الأب بالموت عن عالم الأسرة ، يربو العائب هو
رجل الوحيد ، ثم ما لبثت الآية أن تنقلب بانعكاس الوضع ، كما إن
يحصر العائب مصطفى حتى يبدأ حصوره القديم في التلاشي ، فها هو ذا
يخيب آمال الأم وتوقعاتها ، فلم يبع لها بأى سر من عالم الحرية ، ولم
يظهر لها علامة على عثوره على كثر ، أو جمعه لأى مال . وها هو ذا
أخيراً يعود إليها مشلولاً وقد خسف ابن الحداثة بحصوره وفعله وجوده
كله وأررى به . ومن جدل هذا الحضور والغياب تكتمل دائرة الأب -
الإبن ، وإن تم اكتشافها بعد أن خلا البيت تماماً إلا من حرية . وعلى
هامش دائرة الأب - الإبن الأساسية هذه نجد دائرة أب - ابن ثانوية
أخرى هي دائرة الشيخ العاصل واسه ، يتم فيها الجدال بين الخير والشر .
وبين بدات والآخريين . فإذا كان الشيخ العاصل قد ظل كياناً مهماً على
حدود هذا عام ، يبقى له الخير ويشارك في دفع الحياة فيه ، فإن ابنه
بقى على نفس هذه الحدود وإن شارك بقدر أكبر في أحداث هذا العالم ،
وحلت مشاركته الدمار والموت إليه . لذلك نجد أنه في حين تتعلق
الدائرة في المستوى الأول (محبت - مصطفى) تظل مفتوحة في هذا
المستوى الهامشي ، حيث نجد في هذه الثنائية قدراً كبيراً من التنازع
لا يحصل إلا بتكرار للأب . لكن فيها أيضاً قدراً أكبر من التماثل الذي
جده في تقديم البدات على الآخرين ، وفي هذا القدر العاض من
لاستعلاء عبيهم والاستحسان بمصائرهم ، وفي تلك الرغبة الواضحة في
استمرار بدات والمعرفة أنهم

وفي دائرة الأم - البنت ، وهي دائرة ذات مستويين أيضاً
(حرية - مهينة) ، ثم (مهينة - نبوة) يكتمل التكرار في المستوى
الثاني من الدائرة فتعلق على تكرار نبوة للمهينة سلوكاً ومصيراً في حين

يقفل الجدال بين عناصر التماثل والتضاد في المستوى الأول مستمراً وثيق
الدائرة مفتوحة . عناصر التشابه بين حرية ومهينة قليلة ، في حين نجد
أن عناصر المفارقة أكبر ، لأن الفارق كبير بين حرية القوية المسيطرة ،
ومهينة للتوجه بالشهوة والتوقد ، إلى درجة أن الجدال الذي تنمو من
خلاله علاقتها هو جدل العقل والهوى ، والتفايد والثورة ، والخصوع
المطلق للقانون الأخلاقي والتحدى الدمين له . أما في المستوى الثاني من
هذه الدائرة فإن جدل شهوة الحياة والخوف من صرامة مواضعات
غوايبها الأخلاقية هو الذي يدفع هذه الدائرة إلى الانعلاق الكامل ،
خواجه نبوة مصيراً مشابهاً لمصير أمها ، وإن تفاوتت حدة درجته
لتفاوت درجة انتهاك كل منهما للقانون الأخلاقي .

وإذا ما جاورنا هذه الدوائر الأربع المتداخلة بما فيها من تماثل
وتكرار ، فسنجد أن جدل الثنائيات في هذا العمل يحور هذه
الشخصيات السبع . فهناك الجدال بين القدرة والعجز ، الذي يطوى في
أحد مستتراته العميقة على جدل نصب بين الحرية والإرادة ، فالقدرة
على الفعل وعلى الحدة وعلى الرد مرتبطة بالعجز عن مواجهة نتائج هذا
الفعل . إن كلا من حرية ومهينة ونبوة وحق الحداثة - أى كل
شخصيات العمل الساية - قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة .
وعاجزات - في عس الوقت - عن مواجهة نتائج أفعاله أو حتى
احتياها . أما رجال هذا العالم فلم - باستثناء السعدى وابن الشيخ
العاصل - ماردون في المعجز العصى (محبت والحداثة) أو المعزى
(مصطفى والشيخ العاصل) ، وإن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا
العجز ولو بالحرب ، فقد كان الحرب من العجز هو قدرتهم الكبرى
ومصلهم العظيم . فالحداثة يتحرر ويحرق ووجهته معه في لحظة فعل حادة
نفسى على كل حجر العمر وقهره ، ومصطفى يأمر نفسه أن تعطيه شيئاً
كاملاً فستجيب ، وتمكنه بذلك من الحرب من عالم العجز والموت
الحزنى إلى موت جزئى آخر فيه برهان على رحولته المشكوك فيها . وحتى
الاستثناءان : السعدى وابن الشيخ العاصل ، لم يمت كلية من ثلابة
العجز - القدرة . فإذا كان السعدى قد استطاع أن يجهز عن نبوة فقد
عجز من قبل عن أن يفوز بها ، وإذا كان ابن الشيخ العاصل قد فاز
بنبوة فقد عجز عن مواجهة نتيجة فعله ونجى عنها لموت وحده .

وهذا الجدال النصب بين القدرة والعجز ، الذي يشمل معظم
شخصيات العمل ، وبخاصة تلك التي شاركت في صياغة عالمه المعلق ،
الذى تحدد فيه وجوه الاختيار على نحو صارم ، والذي تقف فيه المرأة
حارسة لهذا الطريق المحكم حول الشخصيات والمصائر ، ومدمرة له معاً ،
ويكتسب فيه القانون الأخلاقي سطوة كاملة نجد من حرية الشخصيات
وتخل لإرادتها في وقت واحد ، ويتم فيه تبادل المراكز بين الواقعي
والخزافي في لعبة السيطرة على مقدرات الأحداث وتفسيرها ، على نحو
يصبح معه من العجز الحديث عن الحرية والإرادة بوصفها مفهوميين
مجردين وإعنا كوجه لرى لكل تيارات الرؤى والمآثورات التحية الصانه
قوانين هذا العالم والمكونة لرؤى شخصياته . وقد حاول محي الطاهر عبد
الله بهذا البناء التكرارى للعمل ، ومن خلال علاقات التابع الكبي التي
يمزج فيها الأحداث بالرؤى التحية والموروثات الشعبية والموروثات

ورؤاها بشيء من التفصيل .

وفي البداية نلاحظ الطليعة الإيبودية episodic للنساء ،
معن لا تبدأ بتيمة أساسية تتعرف على تفاصيلها وتوحيدها فيما بعد ، كما
شاهدنا في (الطوق والإسورة) ، بل نجد أنفسنا بإزاء مدخل يحاول من
البداية أن يرسى قواعد قص جديدة ، لا تعتمد على عصر السرد
أو التوقع ، ولا تستهدف التشويق وإن حقيقته بصورة ما ، بل تريد
إبراز المعارف والتعليق عليها ، ولا تتورع عن استخدام المصطلحات وغير
ذلك من أساليب تجميل الصورة وتكبيرها ، لتلور ما تريد من معارف
ويبدو ذلك واضحاً منذ مطلع القصة :

«حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من
الأسفل إلى الأعلى المعلم الفاجر بواجهات من زجاج ،
والرجل السمين القصير وصاحبه التي تلبس بالعلوم لور
الذب - ياكلان عجلًا مشويا ، ودهنًا روميا ، وطاووسا
مخبيا . وحوثا علقيا ، بعد أن شربا من جيد الخمر تبع
زجاجات .. وأمامها توردة الحلوى على شكل شاحنة
وعجم شاحنة) صرخ - هو الجائع الخاف العاري -
صرخته الأخيرة ، وارغمي في حوض أمه الأرض
ليستريح - عليه سلام الله . » (ص ٥٦)

في هذا المطلع نواجه مباشرة مجموعة من قواعد القص الجديدة ، التي
تستهدف معالجة المبالغات والتأرييا بأسلوب التناوب الوقعي المزدوج ،
والتي ثبتت هذه المبالغات والصور الساكنة في ثنائيا حيط من القص
الواقعي ، الذي يروى خلاله العمل حدثا يمكن متابعة تفاصيله . هناك
رجل فقير جائع سبك يصعد في طريق مرتفع ويشاهد مطعما لا يدرى إن
كان حقيقيا أو وهميا ، ولكن صورته شبه الساكنة وكأنها رسم في لوحة
وليست مشهداً واقعيا في الطريق ، ثم نعرض قصة هذا السائر الذي
سيبسط من التعب بعد قليل . وهو اعراض موظف ، إذ يتداعى مع
القصة الواقعية من جهة ، ومع غيره من الصور والأحداث والمشاهد
الاعراضية وشذرات الحكمة والقصص والحكايات الثانوية والتأثيرات
الشعبية والاجتماعية من جهة أخرى ، لباء صورة هذا العالم المعقد
المشترك ، الذي نحاول القصة أن تقدمه إلينا

ويستمر الخط الواقعي في التطور والاقتراب من الحدث ، يمتد
والتفاعل معه حيناً يقف إلى المشهد الفكري والعمور . وتختلط مع وفودها
الحقائق الواقعية بالحكايات الأسطورية والخرافات التي يشعرون معها البشر
إلى شجر أو إلى أحجار ، وكأننا في عالم ألف ليلة الساحر . وما إن يبدأ
القسم الثاني من هذا العمل حتى يحدثنا في تفاصيل واحدة من تلك
الحكايات الأسطورية وقد تلمست الخط الواقعي الذي نتعرف من خلاله
على مظل هذا العمل . وهو ذلك العمور لأندى دى الشيطان ندى
يدخله في تجارب ومقالب لا تنتهي . فقد أعدنا القسم الأول هذا ، وهو
يرينا كيف يتحول الإنسان إلى حجر ، ويقدم إلينا المعارف الرقيقة التي
تحكم عالم العمل ، وتجعل حشيتها اللامعقول محتملاً بل واقعياً أو معجاً

الشكلية والمكتوبة ، بل بالأحداث والوقائع التي تتور خارج عالم هذه
القرية الصعيدية المطلق وتؤثر فيه ، حاول أن يصوغ لنا قدرتها ومطورتها
على الشخصيات وتغلغلها في ضائرتهم معاً وهي محاولة سيمبها بحسب
بطريقة فريدة في عمله الطويل التالي .

(٢) الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة

توشك (الحقائق القديمة ...) أن تكون تكلة من نوع قريب لـ
(الطوق والإسورة) ، لأن إسكان المودة ، بطلها ورواها ، يقدم لنا
ما يمكن أن نسميه بعصر ماشاهده مصطفى في غرت ، إذا ما تصورنا أنه
قضى هذه القرية في قاع مدينة القاهرة ، ولأن صورة الصعيدى خارج
عالم الصعيد وطوق قوائمه وموضوعاته الحكمة مكلة لصورته داخله .
وهي توشك أن تكون تكلة لها أيضا من حيث إنها تلور في فترة رمية
لاحقة لتلك التي دارت فيها أحداث (الطوق والإسورة) ، التي جرت
في الأربعينات والخمسينات ، في حين نحاول (الحقائق القديمة ...) أن
تقدم لنا الستينات والسبعينات . وقد كان من الطبعي أن يكتب بحسب
الظاهر عبد الله عن صعيد الأربعينات والخمسينات الذي علمه ، وأن
يكتب عن قاهرة الستينات والسبعينات التي ترح إليها مع بدايات
ستينات ، وحاصر معامرة الحياة فيها وحده ، وجرب كثيرا مما كان
إسكان المودة في عالمها العظ . وتوشك أن تكون تكلة لها أيضا من
حيث إنها صورة تالية من ناحية البناء التي وإن كانت برغم الاختلاف
البنائي لا تزال تنتمي - مثلها - إلى عالم الحساسية العية الجديدة بأدواته
ولغته ورؤاه ، إذ تتغل بتجربة التتابع السبي والتسلل للنطق التي سادت
الجزء الأكبر من العمل الأول .

وقد كان من الطبعي أن تحدث هذه التغيرات ، لأن هذا العمل
يقدم إلينا عالماً مغايراً لعالم العمل الأول وإن لم تنضم حله به هائيا ، إذ
يصبح البطل هنا هو المهور ، وليس تلك الشبكة المعقدة غير المرئية من
المحوروات ، التحنية والرؤى والفريق والموضوعات الأخلاقية التي تقتصر
كل الشخصيات في أحولتها المفرية ، ويصبح الحرب من العالم بدلياً من
مواجهة شبكة تقائده وشخصياته المعقدة تلك ، ونصبح حياة القاهرة
الصاخبة العية للمتعبية حل المهم بدلياً لعالم الصعيد المزدوج المحدود
لواضع كحد السيف ، وتصبح اللحظة الزمنية المركزة للبيئة بالأحداث
بدلياً بلامتناد الزمنى الطويل الذي تتابع فيه الأجيال وتتعاقد الوقائع .
وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات لم تختلف ثنائية الخذل بين العناصر
لصناعة للعالم ولا حتى ضرورة التكرار التي تتعلق معها بعض الموائر
ويظل بعضها الآخر مفتوحاً . فالباء التكراري واحد في العملية وإن
احتلفت طبيعة التتابع الذي يصوغ هذا التكرار ويصمعه ، إذ تحت
(الحقائق ...) من معظم مكونات التتابع السبي أو للنطق في محاولة
لخلق نوع جديد من لتابع الكبي ، وإن لم تتخلص من بعض التصنع
و آثار عقلانية التتابع السبي التي تدور عرية على سباقات التتابع الكبي
الشعرية ، التي نجد بعض صورها الحسية في (الطوق والإسورة) . كما
ركزت على التزج بين المتناقضات ، وإدغام التنازلي في الواقعي ،
والدلفة في التوحي ، والمثابة في الملهاة . وحتى تبرز عناصر التشابه
والاختلاف في العملين عينا أن نتعرف عالم (الحقائق القديمة ...)

الكلب ، ولكن الكلب مات اليوم ، فاستيقظت مموتة ككل محبوبة القديمة ، وجاء إلى الخزانة يبهج وساميه ، وما هو ذا يجد أفضل من يواسيه ، يجد إسكافى المودة الذى يقاسمه شرابه ، ويحوص معه . وقد سرى عنه مغامرة من نوع جديد ، هي مغامرة البحث عن حماره المسروق وقد عرف في أثناء ذلك بعض ما يدعج الإسكافى بلعذابة الشراب : القرف من درب الصفا الذى يعيش فيه ، ومن مكانه القصرين اللصوص - الشتامى الخجلة . وأيضاً فقد عرف شيئاً عن أحلامه في الانتقال إلى درب جديد عامر بالمودة ، إلى جمهورية جديدة لإدارة عيها ولا عش ولا جهل (ص ٨٢) ، ولا يطارده فيرجل البلدية الغلاظ الفقراء والصفاء من عباد الله ورعايا تلك الحكومة العربية لئى لا نزعج سوى رجال الدرك وسجاة الإتاوات الذين يفرصون على عالم الأسكافى الخوف والرعب ، ويحولون أعبائه إلى صمت أخرس رابع واختيارى ، تنتهى به دورة من دورات هذا العمل ، ويوم من أيام إسكافى المودة العريب .

وما نحن في الدورة التالية نتعرف جانياً آخر في حياة هذا الإسكافى الذى لم يشهد حتى اليوم سوى لياليه ، نتعرف واحداً من مهاراته فنعرف أنه يحترف مهنة كاسدة ، وأنه ماهر في نفس المنازعات التى تشب بين أصحاب الدكاكين المهاجرة ، لأنه قادر على رواية الحكاية الواحدة بصورتين متناقضتين دون أن يظفر له جفن ، وأنه يحدث ليق قادر على إدارة دفة الحديث والأحداث معاً حتى تقود أحياناً إلى حيرة محار و النساء حيث تصفو النفوس ، وتنتهى المنازعات ، ويحور الحديث صوب المصوم المشتركة .. الغلاء وتردى الأخلاق ومسح نقيم .. إنه آخر الزمان . لكن هل من الممكن أن يهرب الإسكافى ويدمأؤه من هذا الزمان ؟ لا ، لأن أبشع ما في هذا العالم الذى يتنقذونه مع جرعات الحمر لا يلبث أن يقتحم عليهم فخارهم في ثياب السمار الذى يأق بصمقة عريية إلى صاحب المقهى الذى دعا الإسكافى بشرب في هذه المساء وتولد من هذه الصمقة بدور الشقاق والخوف ونعريية الدات وإرهاق حدة النقد الاجتماعى والسياسى . ويأتى مع كل هذا التشتت إلى البطل ، والرعب والمطاردة ، لتنتهى دورة ونعلن - عن نحو قاصع - من ميلاد دورة جديدة

وفي هذه الدورة الجديدة يقاسم إسكافى المودة موصفاً صغيراً من سكان حارته همومه ، فعرف من خلال هذه المقامعة على رجاجة خمر في حانة محال الكثير من رحلة الإسكافى الذى هرب من قسره في الصعيد وجاء ليواجه نفس هذا القدر في المدينة الكبيرة التى تأخذ من أصحاب وتنصن عليه بالكعاب ، لكنه يدافع عن نفسه بقدر استطاعته ، ويتزعج من بين أبواب الغفر والسمانة خطرات من بشرة والسعادة عندما يعاقر الراح مع إنسان آخر في لحظة من التواصل نحتنى فيها الأسوار التى تعزل البشر عن بعضهم البعض هيبة يرى فيها الإنسان لحظة من التواصل يعنى من إحساسه بالحرلة بعد تبددها الوشيث . ويعود الإسكافى ليواصل دورته الأبدية . دورة سحت عن لحظة التحقق لئى ما إن تمحى حتى تبدد ، لأن الإسكافى يبدو هنا كأنه محكوم عليه بالنعزلة ، فما إن يقرب من إنسان ويلمس كل منها في الآخر شيئاً حتى تنهزم الظروف على أن يعتمد كل منها عن الآخر مرة أخرى



ومن هنا فإننا لا ندهش أبداً ونحن نشاهد المصور وقد تحول إلى حروف يصبحه الدركى إلى بينه ، وما إن يجد نفسه وحده مع الروجة الدركى نبضة الحميلة حتى يتخلل عنه شيطانه ، ويرتد آدمياً يشبع شهوة الزوجة إلى روضة القدم ، وتوقها إلى الولد الذى يؤمن مستقبلاً مع هذا الدركى المستور ، ثم تطلقه الروجة فيعود إلى داته القديمة وقد أفاق من سكرة ونعرف على داته : « أنا إسكافى المودة .. أنا الساكن بدرب الصفا » . (ص ٩٨) .

وما إن يتعرف على داته حتى تطالعه هموم واقعه التى لا فكاك لها بغير التصور الرومى بأن روجته المبتورة التدين هي أس بلائه ، وهى التى أدخلته بهمها لتقيل في تجربة الليلة للناضية ، عندما لم تمنح له الباب فاضطر إلى التحول إلى حروف ليجو من شر الدركى موقع في برائه ، وعاش تلك المغامرة الحميدة العاقبة مع روجته البضة العاقبة . ولذلك فقد أراد أن يعاقبها على إصاها لمزاجه ، ويبدلها لأثر الحمر من رأسه ، مصرها وجرحها من شعرها الطويل الأسود ، الذى برقت مع لحته فكرة جديدة في رأسه ، أن يحز الشعر ويبيعه لابن تانا الخلاق حتى يشتري بشبه رجاجة حرق . وما إن يعمل ذلك ويقبض الثمن حتى بهرب باب الخيرة ويدخل ويشرب ، لتبدأ دورة ثانية تنتهى به هذه المرة في خمر ليقضى بالسحر أسبوعاً . وما إن يخرج من السجن حتى يقصد مرة أخرى خزانة محال الخائنة ، عهى للكان الوحيد الذى يستطيع أن يقصده ممسكاً بعد رحلة العذاب ومعاناة السج .

وفي الخزانة يلتق في هذه المرة بصديقه القديم « العريى » ، الذى كان قد هجر الخزانة ولكن هوامجه ساقته إليها اليوم مرة أخرى فيشاركه شرابه ، ويعيره في المقابل أدبه فيحكى له العريى مشكلته التى دفنته إلى العودة إلى تعاطي الخمر . إن أولاده المذكور يموتون ، وله سبع بنات وقد نصحته جارتة أن يرى كلباً حتى يفدى ابنه الجديد . وعاش الولد مع

ومن نصادفه وقد صفت له الدنيا مؤقفاً ، فقد رثى ثلاثة رجال في يوم واحد ، وشرب من الخمر كمياته ، وأكل من لحم الحيوان ما سد به جوعه ، وبدأ يبيع من كلامه ومعرفة ورؤاه ما جعلنا نتعرف جغرافية المكان ، وتركيبه البشري والاجتماعي ، والأدواء الأخلاقية التي حاقت به ، وعلى العلاء الذي يكوى للناس بنيرانه ، وعلى طائزات الأعداء التي تحرق البيوت ، وعلى أن الدنيا - حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم ، والدنيا كابوس أيضاً (ص ١١٤) ، في الحلم يكرر الواقع نفسه . ويظارده الدركي ، يقصى بالهجر أياماً ، ينظف فيها مرابط الخيل ، ويشرب لقطرة خمر ، ولحمة تواصل ، وعلم يجهوريته القائمة على المحبة والمودة ، والتي لا تتحقق أبداً ، عذسه مستحالة تحقيقها إلى دورة البحث الأبدية .

وفي هذه الدورة السابعة يكتشف السر وقد صفا عقله . وبدأ يكرر إيماء الأجدية وهي أجدية عالم جديد شائه ، تنقلب فيه القيم ، وتصبح التجارة في السوق السوداء هي أعلى القيم الجديدة ، وأعمال الخسة والنداء هي السبيل الوحيد لتوفير الحاجات الأساسية ، ويصبح السر إلى البلاد العربية والعمل في الخارج وسيلة الحياة في الداخل . ويدور حوار دائم بين إسكاف المودة المصور وإسكاف المودة الصحن في عمية انشطار وتوحد جدلية دائمة ، لا تلبث أن ترتد بنا إلى إسكاف المودة المصور ، الذي يمر الشرطي من قضاة المحضر ، وهذه الدورة كما انتهت كل الدورات ، وتنتهي الدائرة الكاملة على البطل الذي لا يتحقق أحلامه أبداً ، والذي تنتهي كل محاولاته للخروج من دائرة العجز والمعارقات القاسية والقيم الناشئة إلى الإحباط والقهر ودمارة المحضر

وهذا تنتهي آخر الدوائر الإيسودية episodic السبع من حيث بدأت ، وكأنها تغلق حلقاتها المحكة على محاولات البطل الساذجة للإفلات من إसार هذا العالم المفروض عليه ، الذي يبدو - برغم غلالة الادعاء لرفيقة - أنه عاجز عن فهمه تماماً . صحيح أنه حاول في الدائرة السابعة والأخيرة - بعد أن حمل الرقم السابع بعدد من دلالات الصحو والدماع الصافية (ص ١١٨) - أن يطلق من سدسه الزمى ، للصراع من الكف الطبقة والسبابة المشهورة ، النار على بعض صانعي مؤسساته ، من محالي الواقع خلف النار . الذي يمكن الجميع بشرايه من التعايش مع كل هذه التناقضات الزاعقة . والاكتماء بالشراب واللاعمل ولكنه يظل عاجزاً عن إيجاد مخرج . النهم إلا المحافظة على نفسه حياً - والحياة معها قيمة عظيمة - واستزاع خطوات عابرة من التحقق والتواصل والاستمتاع ببعض لذاتات الحياة . يظل مستملاً لتلك الدائرة المجهية التي تدفعه إلى المحاربة مراراً من واقعه ، وحرباً وراء أحلامه العvisية ، ثم ترده الخمر مع يد الدركي ، وصمم روحته عن الاستجابة لصرياته على أنها المرصد أبداً في وجهه ، إلى أبشع ما في هذا الواقع من علاقات .

ولذلك توشت دوائر هذا العمل السبع أن تكون مجرد جلسات لتبادل المواقف والضموم ، ولتعبئة المجتمع بطريقة لا تخلو من مباشرة وفحاجة وسلامة أخلاقية . تعود بعنقا الحياة إلى سيرتها الأولى وقد

استمدت من هذه الجلسات التي تستهدف السحرة من الذات ومن الواقع الخارجي معاً طاقة على التحمل والاستمرار ، والأهم من ذلك على تجنب مواجهة ما في الواقع من فساد وقيم مقلوبة . فالبناء في هذا العمل الفني عدى لتفكك الواقع وضعت مكوناته وجزئية الوعي بهذه المكونات . صحيح أن العمل يطمح في نفس الوقت إلى أن يخلق شخصية صعلوك إنساني كبير ، يطوف العالم غطة ورشافة فائقة ، ويتطوى على كثير من سمات الشخصية النمطية لاین البلد الذي يعيش الحسية ولا يعبأ بالروايع بل يتعامل معها بطريقة المبررة والشهيدة المخصوصية . لكنه قد أغرق شخصيته في طوفان من الخزنيات والتفاصيل التي لأرباط بها سوى وحدة الشخصية والمكان ، والتي تستهدف استخدام حيلة السكر لتقديم صورة العالم المقنوب الكربة الفعلة ، وتكشف وقت غياب الوعي عن قوابله ومنطقه الذي يحال بطبيعته المنطق الصاحي ، منطق العقل والإفائة ، وأخفق في إبحار طموحه الكبير لخلق شخصية الصعلوك وإن نجح في إبراز شيء من تفكك الواقع واهتراء نماذجه الناجحة وإنسانية نماذجه المسحوق .

وقد استحدثت (الحقائق القديمة ...) لتحقيق هذا مجموعة من الحيل والأدوات الفنية التي تنسج إلى الشكل الملحمي وليس إلى الشكل الدرامي الذي ساد (الطوق والإسورة) كما كانت الذكورة لطيفة الزينات ، وإن كان في (الطوق والإسورة) - كما بينا - كثير من العناصر البنائية التي يمكن إدراجها تحت نطاق الشكل الملحمي . بالصورة التي ندعوها إلى القول بأن (الحقائق القديمة ...) تنطوي على تسمية وتركيب للعناصر البنائية للمحمية في سابقها . وعلى استئصال عناصر القصة القديمة التي بق جزء منها في (الطوق والإسورة) ، لأن في الحمية بعد ذلك أوجه شبه عدة ، وخاصة على المستوى الأصق : مستوى تناور دور الثقافة والموضوعات الاجتماعية التحتية في عبادة مفادير الشخصيات والأحداث . وقد كان من الطبيعي أن تتبرر عناصر الشكل الملحمي على نحو أشمل في العمل الأخير ، لأن هذا الشكل هو الأكبر قدرة على تجسيد موصي الواقع . واحتلاط الرؤى ونغم الذي تميز به المرحلة التي تدور فيها أحداث (الحقائق القديمة) ، صبح - ٣٠ -

إن ما تقدمه هذه القصة الطويلة ليس سلسلة من الأحداث المترابطة ، التي تجمعها حبكة ما ، ولكنه مجموعة من الصور والحزبات التي تنعكس على مرآيا وعي إنسان مسحوق لا يفقد قدرته على إدراك الأمور في مجادير الظفر ، وأغما يرتد إليه وصبه مع رشقاتها الشافية من القهر والخوف والمحاربة . فحياة إسكاف المودة اليومية توشك أن تكون ممارسة دائمة لغياب الوعي أو تعييا قسريا (وربما كان إراديا) له . وحتى يصبح لهذه المجموعة من الصور المفككة قدرة أكبر على الإفصاح فإن الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القديمة (حكايات ألف ليلة والحكاية الشعبية) من خلال استخدام لغة هذا العالم ومفرداته . لتأصيل ما تقدمه حكاياته وصوره ، ولربطه بعالم القهر الذي لوارثاه منذ ألف ليلة وحكايات الزمن القديم . لذلك يكثر استخدامه لصياغات الحكمة الشعبية ، وللإحالات التي توقف في المتن قصص ألف ليلة

الاجتماعي ، بمعنى وجوده في قاع السلم الاجتماعي ، وبالقرب من هموم القاع وصيواته . صحيح أنه حاول ذات مرة التمرد على قدره الاجتماعي كما تقول لنا (الحقائق القديمة ...) ، وترك الصعيد راعياً في واقع أصلي ، ولكن قدره الاجتماعي الذي هرب منه في الصعيد قد لحق به في القاهرة . وما هو ذا يحاول أن يتساند مع أمثاله من المفهورين حتى يستطيع احتلال هذا الواقع الجديد الذي لا يختلف كثيراً في جبروته وقسوته عن حشوة الحياة في الصعيد وقسوتها .

وتلجأ (تساوير...) إلى أسلوب مشابه لأسلوب (الحقائق القديمة...) البتاني ومختلف عنه معاً في تقديمها للتفاصيل والأبعاد الخاصة بهذا الوجه الشائق الآخر من وجوه حياة هذا الصعلوك الإنساني الكبير ، إسكافي المودة في مدينة القاهرة . فهي تعتمد مثلها على البناء الإيسودي شبه المفكك ظاهرياً ، وعلى نفس اللغة المظلمة بالمرئي والتراكيب العلمية والشحية الزرية بالإيجادات الشعرية ، ولكنها تحاول أن تجرد هذا البناء وتلك اللغة من كل عناصر التشويق القصصي أو الخيال الشعري التقليدي التي يلى شيء كثير منها في بعض فصول (الحقائق القديمة...) وأن تخذ القارئ من أحولة الاستغراق في معرفة الحزنيات ، أو تتبع تفاصيل أية حبكة رئيسية أو ثانوية ، أو الاستسلام لإغراءات الاهتمام الشديد بحدث أو شخصية ما ، لأن كل هذا يتحقق عادة على حساب تأمل معنى الأحداث أو فهم بعض أدوات القصص الشعبي وكتاب المسرح الملحمي معاً ، إذ تلجأ إلى التلخيص والمبالغة ، وتبدأ فصولها بمقتطفات قصيرة من الأقوال أو التأملات الخاصة بطلها الرئيسي ، إسكافي المودة ، تلخص معظم ما يدور في الفصل الذي تفتحه من رؤى وأحداث ، مضافاً إلى ذلك رؤية البطل النفسية والعطية لهذه الرؤى وتلك الأحداث التي علينا ألا نستغرق في تتبع مجراها ، وأن نلصق إلى أبعاد أخرى يحاول الفصل أن يقدمها إلينا .

فهذا العمل القصصي كما يقول عنوانه (تساوير من التراب والماء والشمس) ليس بأى حال من الأحوال محاولة لخلق عالم يتحرك على الورق بالصورة التقليدية القديمة ، بل هو تقديم لمجموعة من التساوير - كتساوير للقاير ورسوم للمعابد القديمة - التي تؤمن بقدرة الخطوط التلخيصية الدالة البسيطة على التعبير الجمالي والصكري معاً ، ونق تعتمد على المواد والعناصر الأساسية فحسب . فهي ليست تصاوير من الأكوام النادرة ، ولكنها تصاوير من العناصر الأساسية ، التي نصنع الحياة ، وهي الماء والتراب والشمس ، والتي تذكرنا بالطيفيين اليونانيين الأوائل من طاليس وأنكسندريس وهرقليطس ، وبالطيفيين المتأخرين مثل أسادوقليس وديموقريطس وأنكسائوراس وغيرهم من الملاسعة الأوائل الذين قالوا بالعناصر الثلاثة والعناصر الأربعة . ذلك أن الشمس في عنوان هذا العمل القصصي تأتي للتساوير بعصرين معاً ، وهما النار والماء . ولا يمكن هذا الاهتمام بالعناصر الأساسية المكونة للحياة ، والصناعة للعالم ، في عنوان العمل فحسب ، بل في بانه وصياغته ولغته . وحتى نتعرف على هذا الجانب منه علينا أن نصحب العمل في محاولة للتحليل لا نستهدف تلخيصه ، فالتلخيص هو إحدى وسائله البائية ، بل ترمى إلى التعرف على محاوره الأساسية

القديمة ، وللأصطلاحات الشعبية الاعترافية ، ولتراكيب اللغة العامية ، التي تتسل تحت قشرة القصصي وتمحها منقلاً جديداً ونحواً جديداً

وهو يكثر أيضاً من استخدامه لبعض التراكيب المستقاة من لغة الترجمة لعربية للكتاب المقدس ، لا ليصوغ بها شعر تكوينه الخاص ، بل يكتب بها شعر تكويني مصنوع ، لا يتخلق فيه العالم وفق إرادة رب قدر ميسر ، بل يتفكك ويتحلل وينثر مقاليد تدهوره السوقه والنصوص والمأسرة وفقدوا الصبائر . إنه سفر التصنع والاضمار وتدهور القيم وتهرق العلاقات . وقد استطاعت إحدى سمات هذه اللغة الثوراتية - وهي تقديم الصفة على الموصوف ، أن توحى بتقديم الماهية على الوجود ، وهي التي تتردد في ثنايا العمل . وتتفق هذه السمة في أحد أبعادها مع تلك السكوية القدرية التي يطرحها البناء الثائري المحكم لدى يون من قيمة التعبير ، ويميز رسوخ التكرار والاستمرار ، ومع النوع بالتشكيك الذي يؤكد بدوره للمهم والعمومي على حساب المرف والخصوصي ، ونحصى على حساب الحسى والتشعير ، ومع الإلحاح على تكرار بعض العناصر (كلمات ، إشارات ، أحداث) لتحويلها إلى مرس أو محاور تمكن القارئ من ربط بعض جزئيات هذا الشاترة والإحساس بالألفة مع العالم الذي يقدمه الكاتب له ، وبرسوخ بعض الثوابت والسميات فيه . وكل هذه سمات ستعرف عليها بقدر اتناهل بعض التغيير في آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطريقتي.

(٣) تصاوير من التراب والماء والشمس

إذا كانت هناك صلة واضحة بين (الطريق والإسورة) و (الحقائق القديمة...) فإن الأواصر التي تربط (الحقائق القديمة...) بتأخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله (تساوير من التراب والماء والشمس) وثيقة للغاية . (فالتساوير) تكتله حقيقة للحقائق ، ليس فقط لأنها تتناول نفس البطل ونفس المكان ونفس الفترة التاريخية - أو بالأحرى السوات الأخيرة من نفس العهد الذي تناولت (الحقائق القديمة...) سنواته الأولى ، ولكن أيضاً لأنها تقدم لنا الوجه الآخر للعالم الذي قدمته سابقتها : الوجه المتكامل لصورة التناقضات الحادة والساخرة ، الذي طالعنا بها (الحقائق القديمة...) ، وجه للمانة المناوية لإسكافي المودة ورفقه من المفهورين المعذبين بوعيمهم بما يدور في الواقع من حوهم ، ويعجزهم عن التأقلم مع هذا الواقع أو تمييزه ، والراغبين في استعمار حظات من استحقاق - وعناصر المدة ، ونخلق السعادة في قلب الألم والشوة والمماناة

(فالتساوير) لا تقدم إلينا إسكافي المودة المراقب اللامبالي ، الذي يستمتع بسخريته الكلية وتعاله للمستتر المخاذر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث ، والذي شاهدناه في (الحقائق القديمة...) ، بل تقدم إلينا إسكافي المودة المشارك للمفهور - ربما بسبب تحببه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئاً ، وبسبب وجوده بالقرب من القاع أو في قاع القاع نفسه ، وهذه هي دلالة مهته . فهو ليس إسكافياً عمي أنه يرتق التعال فحسب ، ولكنه إسكافي بالمعنى

وبدا الفصل الأول من (تساوير من الزراب وللاء والشمس)
هذه سطور التلخيصية الدالة :

«الناس بالناس ، والناس للناس ، وصاحب الطاعن في الس
في كرب - فبعد موت ابنه الوحيد ماتت أم ابنه صباح اليوم
الأربعاء ، ووقف أمام صاحب مكوف البدين
مردولة .» .

التي تعرف بها كل الأحداث الرئيسية التي دارت ، أو بالأحرى ستدور
في هذا الفصل ، وتعرف معها أيضا المتطور الأخلاقي الذي يرى خلاله
البطل «إسكاف المودة» ، الذي يوقع هذه الفتحات ، الأحداث ،
ويتصور دوره فيها بأنه بحس عمشولية مما يجري لأصاحبه تفرضها عليه هذه
القيمة - القانون - العرف «الناس بالناس ، والناس للناس» . ومن هنا
فإن كرب صاحب قاسم هو كرب ، وهو الذي يدفعه إلى البقيع بأن
«الفعل واجب .. الفعل فرض» .. لكن ترى ما هو نوع الفعل الذي
يستطيع الإسكاف إثباته إزاء هذا الموت القاسم الذي اختطف روعة
صاحبه سوى مصاحبة هذا صاحب إلى موئل الشبان بهذه هذه
الأحزان ، إلى خهارة محالي

لكن الإحساس بضرورة الفعل ، حتى ولو كان صلا سلبا من هذا
النوع ، يوقع الإسكاف في المأرق ، فهو مفلس ~~ترويح~~ كذلك انفلت منه
باربعة الدعوة إلى الخهارة . وها هو ذا بعقل النفس بأنه قد يجد في الخهارة
بعض بدديات قاسم بشريون ، ربما دعوها إلى الشراب ، وخلصوه من
هذا المأرق . غير أنها يجدان الخهارة خالية في ذلك الوقت من النهار ،
فيحاور الإسكاف أن يتخلص من المأرق بالحيلة . ويتدفق الشراب ،
وتتدفق معه هموم قاسم الصمدي الذي رح إلى القاهرة هاربا من الفقر
بواجه فيها آلام الفقر ، وليفتقد فيها إحدى جنبه في اعتصامات الطلبة
ومظاهرهم ، وليحمل معه إليها ميراثا من الرؤى والعادات والمعتقدات
الشعبية التي تحكم تصرفاته ، وتغلي عليه سلوكه . ويحول هذا الميراث
إلى عبء يهبط كاهل قاسم ، لأنه يطالبه بما لا طاقة له به . فقلاب قاسم
قد أورثه بها خاصا للموت في صورة ملاك يحسك بحربة ، يجرح البدن
ويستل الروح ، وتبقى الروح معقة بجروح البدن حتى يتصدق أهل البيت
بسورتين من القرآن تقرأ على قبره . لكن أنى له وهو الفقير للموز بأجر
المقري وقد أنقذه شراء الكمس واكتراء المسال والخمار والخشنة .

ها يتفق ذهن الإسكاف من حيلة جديدة ، فلماذا لا يستير
جهاز تسجيل يدير به شريطا بحجم الكف ، فيه ما مكى من
التسجيلات القرآنية الكاملة بإنقاذ روح الزوج المعقة بجروح البدن
لا تزال ؟ ويذهب إلى حص رجب جامع الخرق يرجاحة من طبيب
لحمر يختصاها معا ، ويستعير منه الجهاز الذي كان كل ماخرج به رجب
من شقاء عامين في ليبيا ، أحبطتها حبة الاشتاكات بين البلدين
اشقيين . وعاد إلى خهارة محالي ، وأوصل الجهاز بالكهرباء لمل غناه
يلعب بوطنة الأحزان ، أو يروح عن النعوس وهي تتادل الواحد
والأسرار والهموم ولكنها برغم ذلك تتشظى بلحظة الشراب والتواصل

«وضحك الاثنان .. فهما في الحياة هنا في خهارة محالي قاعدان
يشريان» ، وقادران على أن يقهرا كل الهموم والمشطات ، بالحدة مرة
وبالحيلة أخرى . وها هي ذى الحيلة تدفع الإسكاف الجامع الشارب إلى
أن يبيع الجهاز إلى محالي ويقبض جيبات قليلة لكنها كافية لأن تعد مع
الشراب مائدة عامرة باللحم الشهى ، وعمرها ينال منها رجب . وقد
انضم إليهما - نصيا بنسبه أن يسأل عن جهازه العرير

ما إن أفاق رجب في صبحى اليوم التالي حتى سأل عن جهازه
فقال له الإسكاف إنهم نسوه في خهارة محالي ولابد أنهم مستردوه في
النساء يجتمع الصحاب الثلاثة في الخهارة . ويصرخ الإسكاف رجب
بما حدث أمس . ويتفق معه بعد أن شربوا جميعا حتى آخر منيم على أن
يمسك بخنقه ويصرح بأنه قد سرق جهازه حتى يسردوا جهازه بالحيلة من
محالي القادر حل شراء ألف جهاز لرجب الذي سدت في وجهه سبل
الحصول على جهاز آخر . بعد أن أعفقت أمامه حدود البلاد العربية
وتنجح الحيلة . ويسترد رجب جهازه ، ولكن محالي يحرم حل إسكاف
المودة فتحول خهارته بعد هذا اليوم للشهود

والإسكاف لا يطبق الحيلة بلا خسر ، فالخسر لا تمنحه فقط لقدرة
على احتمال حياته ، بل تقدم له أيضا فرصة التواصل الإنساني مع
الآخرين والحديث معهم ، وفرصة الحرب من واقعه الكئيب ومن عالمه
المفعل العاري من أى متعة ، الذي يجد فيه الإنسان متعة الوحيدة في
«مخروج لبول السفن عن قضيته» ، فقد سدت أمامه بالفقر والمعمر
سل إشباع الشهوات والعرائز ، التي يؤدي إشباعها إلى شيء من الندة ،
ولم يبق له سوى أن يثرثر مع الصحاب ، ويتدسف بسداجة ، ويعلق
خسرة وسحرية على انقسام لنديا إلى غالب ومغلوب ، وغنى وفقير ،
وعلى قبحه هو وصاحبه بالقرب من قاع عالم المملوكين الفقراء المعجزين
عن التحليق والتحقيق . لكنهم مع ذلك يستطيعون - بالحيلة وحدها ،
فالدنيا عندهم «بيت الحيلة» - أن يجدوا الطريق - منها صاقت سم
السبل - إلى شيء من الترويح عن النفس . إلى خهارة محالي التي طرد من
مردوسها الإسكاف وظل يحتال حتى عاد إليها لحظة مأكرة سادحة معا
ومع العودة إلى الخهارة تعيد النورة الأبدية نفسها مرة أخرى . شراب
وتبادل للمواجد وعراك تصاق بعنه العوس في مودة وحب ثم تندفع
بوادر شجار جديد لا تنهى بغير الفهر والإحباط . ول هذه الدورة
الحديدية تخرق سكاكين الحمر أششاء رجب ، وينشاعر الإسكاف مع
قاسم الذي يديم التحديق في الأرض جريا وراء سراب احتمال أن يجد
شيئا ثمينا يخلصه من فقره ، الذي يحاف عليه الإسكاف من أخطار
السيارات المسرعة الموحاء فيظن أنه ينس على حظه القادم ، ويهده
المرقب إلى طبقة أعلى إذا ما وجد لقبته ، عشاجر معه وينزكه ويصفي

ويبقى الإسكاف وحده مع رجب الذي يعاني من أمعاص السكر ،
يوليه ويرعاه ، ويحكى له حكايات الفساد الذي استشرى ، على يده
وينام . وما إن ينام حتى يحى قادم جديد ، هو صديق قديم لرجب
النائم ، يحترمه مرة أخرى ملاحظاته عن فساد العالم وقلاب ميراث
القيم وندرة الأنبياء بصورة فيها قدر من الصراحة وشيء من السداجة
فالقادم الجديد (فتح الله) ، وهو نص محترف . يحدث لإسكاف عن

فالمعيار الدائري يتطوى في بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على متوال متكرر شبه ساكن ، لا يتتاب التعبير فيه الجوهر بقدر ما يعنى المظهر . كما تشير دوائره المنكورة المغلقة إلى سيادة متعلق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعفوية وانفلات . لكن يحيى الطاهر عبد الله استطاع أن يقدم إلى جانب عناصر الثبات والاستمرار تلك قدرات من عناصر التغيير ، ولا أقول التطور . فالعالم القصصى عند يحيى الطاهر عبد الله في هذه القصص الثلاث الطويلة لا يتطور بل تتغير بعض ملامحه ، وتباين تذبذبات المصادر والشخصيات فيه ، ويبقى جوهره ثابتاً إلى حد بعيد . إن مصير قاسم وحياة الإسكاف لا يختلفان كثيراً عن حياة مصطفى أو معيره من حيث الجوهر . وإن بدا أن الثلاثة يعيشون ثلاث حيوات متباعدة الشكل والغاية . وهذا يعنى أن هناك قدرات كبيرة من التباين وقدر أكبر من التماثل بين هذه الشخصيات الأساسية .

في مستوى من مستويات التحليل تبدو هذه الأعمال الطويلة الثلاثة كأنها فصول ثلاثة في عمل واحد كبير ، يقدم لوحة عريضة لآسيار العالم القديم وتبرز العالم الجديد الذي يبدو أكثر تطككا وأشد امتلاء بالقهر والإحباط . فصطفى ليس أفضل من الإسكاف ، ولا الإسكاف أسعد حالاً من مصطفى ، وإنما هي حلقات متشعبة في سلسلة من القهر والمعاناة ، لا تملك إلا أن تتوالى وتستمر على نفس المنوال ، فالحياة - برغم كل شيء - يجب أن تعاش ، وهي تبدو أحياناً وكأنها تستحق أن تعاش . وبطل يحيى الطاهر عبد الله يدرك أنه محكوم عليه بالحياة ، كما أن الموت مكتوب عليه ، وكأنما هو الخلاص الوحيد أو النهاية الطبيعية «السعيدة» لهذا الحكم . ولهذا نجد أن الموت المادى أو المعنوى هو النهاية الطبيعية لكل عمل من أعمال يحيى الطويلة الثلاثة ، كما نجد مكابدة الحياة ، واستقطار ما قد تجود به من بهجة ولذات ، هما نسج الأعمال الثلاثة ولحمتها ، وإن بدا هذا بشكل أوضح في العملين الآخرين .

وبرغم هذه الدائرة الضيقة ، وفي ثباتها منطلقها الصارم ، يمكننا أن نلمس بعض ملامح التعبير الذي لا يتتاب جوهر العالم وإن أثر على بعض أبعاد الحياة فيه . فبعد أن كان الإنسان محكوماً بثقافة القرية الصعيدية النحبة ، التي تطبق عليه كالأسورة ، في العمل الأول ، بدا متحلاً من كل قيود هذا العالم الصارم وموضوعاته في العمل الثاني . ثم عاد إلى كس جماعة الصحاب الصغرى ، ومنطقها الحديد ، وعادها الذي يوشك أن يخلق قوانينه وقبمه الخاصة ، في العمل الأخير . وبعد أن استبدل بعالم القرية للتأسك الحضارة التي يشكو كلودوس هروني كبير ، استبدل بالحضارة علماً آخر ، فيه قدر من التأسك ، ليس في حرمة الطوق والأسورة ، وإن كان فيه شيء من قوته ، بصورة يبدو معها أن هذه التغييرات الابدائية تشكل حلقات دائرة أخرى ، وتخضع للمنطق الرئيسى الذى يسود البناء كما يحكم الرؤية ، وهو متعلق الثبات والاستمرار ، وهو متعلق بكشف ما في رؤية يحيى الطاهر عبد الله للمصير الإنسانى من مساوية وتشاؤم

للصوص الكدر والصوص الصغار ، وعن اختلاف معنى السرقة باختلاف حجمها وشكلها وطبقه مقترفاً برغم ثبات جوهرها . ونضى فتح الله على أن يعود بعد ثلاثة أيام بالمال والخمر والحشيش والطعام ، وبظل الأصدقاء الثلاثة في انتظاره ، أو بالأحرى في انتظار ما سيجلبه من بهجة تقضى على بعض مآل حياتهم من جفاف وإحباط ، وتبدد هموم ، يتدكرون من أحداث الواقع السياسى المولسة . ويعود فتح الله بالمال والخمر ، ويعطى قاسم ليشتري شواء طيباً حتى تكتفى للثقة ، ويفتح رجب مديانته الذى يهدم بالرخاء ويتوعد العرب الرافضة ويحكى الإسكاف حكاياته وهو يلعب بمؤثر الراديو حتى قدمت مختلف محطات متاجر الأصوات فاختلط الحق بالباطل ، والوهم بالواقع . ويعود قاسم بالشواء ، ويدور للشراب ، ويرداد اختلاط الأشياء ، ويرق الخيط العاصل بين الأكسوبة والحقيقة ، ويسهل الاستهواء . وما إن يحكى رجب حكاية من الذين يسرقون الأثمان من المقابر حتى يقبل قاسم أنهم قد سرقوا كفن زوجته ، فيخرج جارياً حتى يسرع عورتها . وقد حاولوا إيقاعه ، ولكنه أفلت منهم ، مندفعاً إلى الطريق ، فقدفت به العربة المسرعة تحت أقدامهم ينزف دماً .

وتجهر هذه النهاية القاسية على أجنحة البهجة التي كانت قد أوشكت على أن تمح هؤلاء النساء بعضاً من السعادة ، فإذا هم يحمون قاسم من مستنشق إلى مستنشق ، غثاً من الدم ، في مقارعة عشية مع الأقدار بلا جدوى . ويموت قاسم ، ويتركه الصحابة في المستنشق ، ويخرجون من غرفة المفق مهزومين ، تاركين صديقهم من وراءهم ، لأن المستنشق الحكيم إذا ما حل الموت بالمضى قامت بواجبها نحوه أفضل ألف مرة من أحياء كالإسكاف ورجب وفتح الله ، وهذه الكلمات الحادة ، المبشرة القاسية ، التي يدور فيها جدل عميق بين الموت والحياة ، بين الأحياء والموتى - الأحياء تنهى (نصاوير) بالموت كما بدأت به ، لتغلق الدائرة التي ظلت تنفتح لتعلق من جديد على هذه الثيمة الأهميرة عند يحيى الطاهر عبد الله منذ بدايات عمله الطويل الأول (الطوق والإسورة) ، وحتى السطور الأخيرة في آخر أعماله .

والموت في (نصاوير...) لا يتعلق الدائرة فحسب ، ولكنه يكثف العجز والقهر والإحباط ، لأنه يجبر الصحاب على التخل من جنة صاحبهم بقسوة ، ودوماً أى مستتالية أو صراخ ، لأنهم عاجزون عن موازاة الزاب في كرامة ، ولأنهم موفون أن الحياة نفسها هي القيمة الوحيدة الباقية لهم ، التي عليهم أن يعيشوها ، وليست ما يمرضه عليهم الموروث القديم الذى استولى على قاسم حياً وميتاً . إن قسوة حياتهم هي لقي تلصصهم إلى التحل من كثير من الأعراف والتقاليد الموروثة ، لأن هامش لاختيار المتاح أمامهم صيق للغاية ، بل يوشك أن يكون معدوماً . فالوت عند يحيى الطاهر عبد الله قدر ميتا فيريق وقدر اجتماعى في الآن نفسه ، وهو يوشك - للمفارقة - أن يكون الخلاص الوحيد من مصاد العالم ولاعدائه ، وإن لم يكن خلاصاً بالمعنى للألوف للكلمة ، بل وسيلة لإكمال الدورة وغلق الدائرة ، بصورة يطرح معها سؤالاً أساسياً حول إشكالية الوعى والمعيار الدائرى من جهة ، وحول مدى عشوائية العالم أو انطوائه على نوع من العدالة الكونية من ناحية أخرى .



دار الفكر العربي

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر - لصاحبها: محمد محمود الفكري

الإدارة: ١١ شارع جواد صني - القاهرة ت. ٧٦٠٥٤٣ / ٧٥٠١٦٧
المكتبة: ١٠٦ شارع جواد صني - القاهرة ص. ب. ١٣٠٠٠ القاهرة

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

• البداية والنهاية

• شامة من فكر
• هديه المذهبية
• لابر حيدر السلف

• المدخل في تحرير النص
• الدكتور عبد العظيم حمزة

• الإذاعات العربية

• الدكتور هاني الطويل

• العلم التسجيل

• بريدة الشافعية عبد ودود

• الأسس العلمية لظواهر الإعلام

• الدكتور جهاد محمد راضي

• سبل السلام

(٤ جزء في ٢ مجلد)

• مفضل الآساي روح لا جسد

٣ جزء

• الدكتور رؤوف عبد

• الحيد في التكوين الروحي

• واسرو السونلة

• الدكتور رؤوف عبد

• التفسير القرآني للقرآن

• الأستاذ عبد الكريم مصطفى

• قصص الأنبياء والرسل

• الأستاذ عبد الحميد إبراهيم

• آيات عجب المصطفى في

• عبود العصمة والاحسان

• الدكتور محمد بن عبد الطوي

• صبر بن الخطاب وأصول

• السياسة والإدارة في الإسلام

• الدكتور محمد الطوي

• الإسلام وحقوق الإنسان

• الدكتور عبد العظيم

• معجم الألفاظ والأعلام القرآنية

• الأستاذ عبد العظيم

• تاريخ الحضارة الإسلامية

• الدكتور عبد العظيم

• الإسلام في قلب الأمة

• الدكتور عبد العظيم

• الإسلام من وجهة نظر المنظمة

• الدكتور عبد العظيم

• دراسة الحقوق والتطبيقات

• الدكتور عبد العظيم

• الشركات التجارية

• الدكتور عبد العظيم

• المباحة المظروفية

• الدكتور عبد العظيم

• علم الحيوان

• الدكتور عبد العظيم

• علم النفس

• الدكتور عبد العظيم

• علم الاجتماع

• الدكتور عبد العظيم

• علم الاقتصاد

• الدكتور عبد العظيم

• علم الفقه في التشريع

• الدكتور عبد العظيم

• ورثتكم الأمعاء

• الدكتور عبد العظيم

• عام الدين

• ٣ جزء في ٢ مجلد

• الدكتور عبد العظيم

• لغة البرهان

• الأستاذ عبد العظيم

• الخيرة والعقوبة في الفقه

• الإسلامي ٢ جزء

• الأستاذ عبد العظيم

• تاريخ العلم في الإسلام

• الدكتور عبد العظيم

• فضل علماء المسلمين

• الدكتور عبد العظيم

• الإسلام وعقوبات العصر

• الدكتور عبد العظيم

• الإسلام وعقوبات العصر

• الدكتور عبد العظيم

• إصلاح في رحاب القرآن الكريم

• الدكتور عبد العظيم

• علم في ٦٠ لغة

• الدكتور عبد العظيم

• علم في ٦٦ لغة

• الدكتور عبد العظيم

• فلسفة العلم الابتدائي

• الدكتور عبد العظيم

• وتطبيقاته

• الدكتور عبد العظيم

• علم الاجتماع

• الدكتور عبد العظيم

• علم الاقتصاد

• الدكتور عبد العظيم

• علم الفقه في التشريع

• الدكتور عبد العظيم

• ورثتكم الأمعاء

• الدكتور عبد العظيم

• القياس النفسي

• الدكتور عبد العظيم

• الطفل الموهوب

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

• قصص في ٤ أجزاء

• الدكتور عبد العظيم

ندوة العدد

مسئلة للبدء والرد على عنبر حنين السنين والاسبوع

☐ حيث تُهزم الذات الفردية بهزم الوطن

صبرى موسى

☐ أصبحت أهتم باللغة إلى حد التعب المضحى

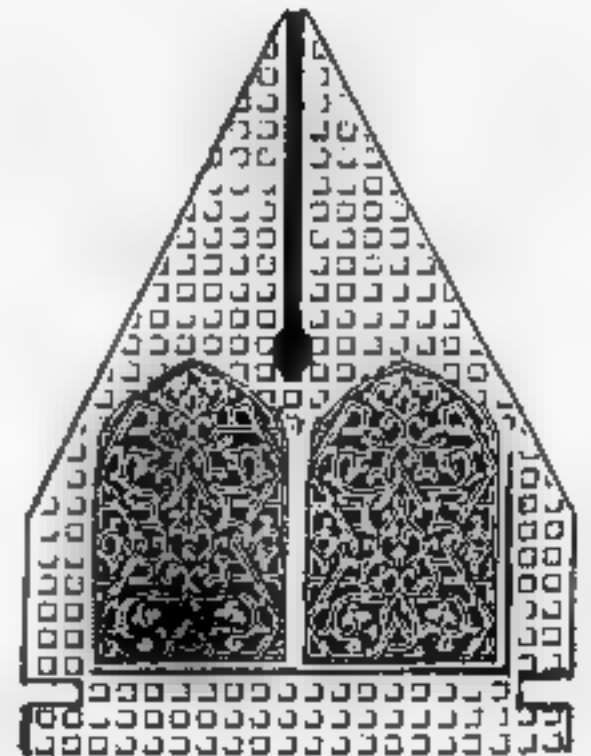
صنع الله إبراهيم

☐ فى الزينى بركات التقي القهر المملوكى بقهر الستينيات

جمال الغيطانى

☐ الإبداع تعبير عن عقل ما فى المجتمع

يوسف العقيد



ندوة العدد

مسئلة الادب والرواية
عزيميل السنين والسينات

اشترك في الندوة

- جمال الغيطاني
- صبرى موسى
- صنع الله إبراهيم
- يوسف القعيد
- من أسرة التحرير
- اعتدال هنان
- محمد بدوي

اعتدال هنان :

أرجو أن تسمحوا لي بأن أبدأ هذه الندوة بوضع مجموعة من الأطر العامة للحديث ، حول مجموعة من القضايا الأساسية . من ذلك علاقة الكاتب بالواقع ، والعلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ ، وأيضا علاقة الكاتب بغيره الذي يدعه . ومفهوم طبعاً أن هناك حالات أخرى للحديث يمكن أن يتطرق إليها هنا بضمي الأمر .

جمال الغيطاني :

أعتقد أننا ينبغي لنا أن نتوقف في البداية على المصطلح "الأدب" الذي عدهم حياتنا منذ نهاية الستينيات ، فالحركة الأدبية في هذه الحقبة قد مرت بمرحلة نتيجة لعدة عوامل ليس للأدب علاقة مباشرة بها . ولكننا يمكن أيضاً أن نقول إنه منذ أواخر الستينيات قد حدث فراغ نقدي نتيجة طعنة بعض النقاد ، وموت بعضهم ، وبوقف بعضهم عن الكتابة . وقد كان من نتيجة ذلك أن ظهر عدد من الكتاب غير الموهوبين الذين فرضهم أجهزة الإعلام عن طريق المسلسلات الإذاعية والتليفزيونية . وخصوصاً مسلسلات رمضان ، فضلاً عن الصحف اليومية والأسبوعية والشهرية . وعلى الرغم من أن النقد لم يجد لديهم ما يحرم به نتيجة سيأت كتاباتهم ، فإنهم مع ذلك ظلوا يفرضون وجودهم من خلال تلك الرسائل . ومن أجل ذلك فقد وصلت شخصيات إلى اقتناع خاص في يتعلق في الزهد في أجهزة النشر المصرية ونشر بعض أعمال ، ولو بصفة مؤقتة ، خارج مصر ، على الرغم من أنني أعمل في دار نشر صحفية كبرى . وقد نشأ عن ذلك أن الأدب المصادق للمع من حركة الواقع الجمهورية كان يصطدم - ظرواً للحصار الذي ضرب عليه - بتلك المؤسسات ، فكان أقصى ما تستطيع فعله هو أن تطبع عدد محدود من أعمال على آلة الزيروركس في حدود خمسمائة نسخة . وأورعها أنا وأصدقائي بطريقة يدائية . وكان الهدف من ذلك هو مجرد تسجيل لظهور تلك الأعمال . وكنت أعي أن القارئ الذي أريد الوصول إليه قارئ خاص . وربما نشأ عن ذلك نوع من التوقع ، لكنني استمر في الكتابة لأنها العمل الوحيد الذي أنف .

صنع الله إبراهيم .

أعتقد أن ما قاله جمال تعبيرا يصدق بالنسبة إلى كذلك .

صبرى موسى

أعتقد أننا جميعاً نتفق مع جمال فيما طرحه من الحديث عن حالة الخرق في المناخ الأدبي ، فاليئة غير صالحة ، وغير مشجعة على الإبداع أو الخلق . وهذا ما يؤدي بالأدب إلى الانغلاق على ذاته ، فيشكل تصورات ومعايير ومعتقدات

الخلاصة عمول عن الآخرين . وكان الأول أن يكون هناك مناخ أدبي يسمح بالإبداع المثل التكاملي ، ويشعر الأديب بأنه جزء من نيار واحد متناهم اعتدال هنان

ولكن ، ما الأسباب التي أدت إلى ذلك في رأيك ؟

صبرى موسى .

الظروف السياسية لعبت دوراً كبيراً ، فعملت على حجب دهاء ، وتسلط الأضواء على آخرين ، بعضهم لا صلة له بالإبداع أو الخلق ، وبعضهم قد يكون على قدر ضئيل من الموهبة . وربما كان مهم موهوبون ، لكن الظروف وصمم في أمكنة جعلتهم أكبر من صبرهم . هذا بالإضافة إلى ما ذكر من صبر المؤسسات الأدبية والنقابة عن استيعاب الجهود الأدبية والفنية كلها ، وقلة مجالات النشر . ولتفتاء النقد ، ولحواله إلى فنون أخرى كالسبها والمسرح والتليفزيون كل ذلك كان كافياً لإفساد المناخ الأدبي

يوسف القعيد :

وهذا هو ما يصح الأزمة ..

صبرى موسى .

لا أريد أن أستخدم كلمة "أزمة" ، فهناك - بلا شك - إبداع . ولكن المشكلة هي مشكلة التواصل

جمال الغيطاني

لكن يجب يدع الفنان في ظروف غير مواتية . أقل ما يقال فيها إنها ظروف

فهر ...

يوسف القعيد

يمكن أن نتفق على أن الأزمة هي المرحلة الفاصلة بين الموت والانحراج ، ومن ثم فإن الثقافة المصرية تمر الآن من حق الرجاجة . أما فيما يتعلق بدور النقاد فإن هناك خطأ كثيراً ما يقع فيه ، لأن الإبداع عمل فردي ، في حين أن النقد عمل جماعي مرتبط بفلسفة عامة أو اتجاه فكري عام . وفي السنين الماضية لم يكن هناك طبقة عامة ، ومن ثم لم تظهر محاولات نقدية . ليس هذا دفاعاً عن النقاد ، ولكننا كنا في الحقيقة نعتقد تلك الفلسفة ، أو ذلك الاتجاه العام الذي يساعد على قيام حركة نقدية . ومن هنا كان هناك إبداع ، ولكن النقد كان غالباً ، فلم تكن هناك محاولات نقدية تقوم أعمال أجيال كاملة ظهرت في الرواية المصرية ، وكل ما كان يحدث هو التجاهل أو الصمت عن فريق كامل من الكتاب ، ومحاولة خلق

كتاب آخرى يعملون تحت مظلة السلطة

محمد بدوي .

من الواضح أن الحديث حتى الآن لم يجاور قضية علاقة الكاتب بدسلطه ، ورغم أن من المفيد الآن أن نحدثونا عن الممارسة الفنية التي تمثلت في كتابات حل السيات فهل يمكن أن نحدثونا الآن ، كل من خلال تجربته عن عناصر هذه الممارسة ؟ أو ما يتعلق بعلاقة الكاتب باللغة وبناء العالم والرمز والتشكلات الأليجورية ، ومستويات الأزمنة في الرواية ... الخ

صبرى موسى .

هذه وظيفة الناقد

محمد بدوي

لكر الكاتب يبي ما يصنع

صنع الله إبراهيم

من المؤكد أنه يبي ذلك ، ولكن هل يحرف عنه عن النال

صبرى موسى .

في رأي أنه من المستحيل أن تداخل قضية الشكل الفني نفسها بعيدا عن المناخ العام أيضا . ومع ذلك فإن كلا ما فيها أعتقد على استعداد لأن يشرح بعض التخصصات التي تتعلق بعملية الكتابة لديه . وبالنسبة إلى فإن الأمر يبدأ بحدوث شيء ، أو حالة ما يمكن أن سميا حالة توقف ، أو تأمل ، و تفوق ، بدس فيها الإنسان الأشياء ويدخل في ذاته ، بل في الأحاق من هذه الدات وما ان مده الفنان في الناس فإن هذا التوقف يصبح محط ما لم يفرج منه الكاتب بإبداع جديد إلى الناس . فالأخرون هم أصل الإبداع وهذه . وحين يهجر القار عن ذلك فإن الناس أنفسهم يقومون بإبداع ما يخصهم . والعمل الفني يولد لدى متكاملات دون أن تصل بين عنوانه وشكله . خطة الكتابة هي التي تحدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحقا مع مضمونه . لكن لا نضع تحديدا مسبقا لهذا العمل

محمد بدوي :

ولكن أليست هناك تراكمات ، فانا أتصور مثلا أن قصة «حادث النصف متر» كانت تجربة لقصة «فساد الأمكة»

صبرى موسى

لا .. حادث النصف متر موقف فكري وشعوري من هجوم أناسية أرثو في حية رمية محددة . وعلقت في موضعا من الخطب بوصفا شريين . وهي تختلف عن فساد الأمكة

صنع الله إبراهيم

كيف ولدت إدد «فساد الأمكة» وما ظروفها ؟

صبرى موسى

سأحاول

جمال الغيطاني

قبل هذا أذكرك بعمل آخر مهم لك هو «حكايات صبرى موسى» . ندى أعدد مرجعا بين القصة القصيرة والمقامة . ويكث نلاسل لم يصوره . ومدة سعى في أنك صحنو تشيط فكيف توفز بين الصحافة والأدب

صبرى موسى

بنو نألول أن أقيم تولزا بين عدة أشياء ، فانا صحنو وكاتب أديب . ورجل يما في مجتمع ، يرض عليه أن يعيش في مستوى معين من الحياة على أن

هذا ما يتعلق بالازمة . وانتقل الآن إلى النقطة من علاقة الكاتب بموضوعه . وفي رأي أن الإبداع تعبير عن خلق ما في الواقع . وأنا شخصيا أعتقد وعي في الكتابة حسنا يسي هذا الخلل . ولكن التعبير الفني عما حدث في مجتمعنا من خلل في الحياة لأخيرة لم يكن من المستطاع ، لأن الحق للسلطة كانت تحصر العداء العريب للشخص . ومن أجل ذلك فقد قاذى موسى من هذه الحقبة إلى إنتاج أدب سياسي صريح ومباشر ، وكنت أرى أن الاستمرار في هذا النوع من الأدب أمر غير قابل للعاش .

أما ما يتعلق بعلاقته بالفقاري فاني أكنى بالإشارة إلى بعض النقاط . أولا أجدني محاصرا بحالة من الأمية التي تعوق تواصل مع القاعدة الأساسية التي كتب ما . وفي بقى أنه لابد من خلق قاعدة أساسية من القراء يحنو عليها الكاتب . ولأن قوات التوصل التي تربطنا بالقراء غير قائمة فاني أستطيع أن أقول إن أدبنا قد ردد في الخلق . أضف إلى ذلك أننا نعيش في عصر هيئة أجهزة الإعلام على حرس المواضض طوال اليوم ، حتى إن القراءة أصبحت موقعا واختيارا في مواجهة التغيريون والإداعة والتسببا . أما عن كيفية الخروج من هذا الوضع فأرى أن المسألة تحتاج إلى وقت ، لأن ما نشكو منه ما يزال قائما ، وإن كانت هناك إجراءات تعبر .

صنع الله إبراهيم :

في رأي أن علاقة الكاتب بالقراء ، وبالنص الذي يكتبه ، (إندادوت حله إنما ترتبط على نحو أو آخر بوضعيته الاجتماعية ، وقد تحدث الزملاء عن وضعية الأديب في مصر منذ هزيمة يونيو ، وكيف أنه كان عليه أن يخلق الكثير في إطار شروء تلك الوضعية

اعتدال عثمان :

أليست هناك مشكلات من نوع فني مع النص مثلا ؟

صنع الله إبراهيم

من المؤكد أن هناك مشكلات من هذا النوع ، ولكنها مرتبطة كذلك بوضع السياسي والاجتماعي ، معنى الذين استطاعوا أن يحدوا صيته ما يتحركون من علاقة كمجيب محمود ، قد ووجهوا أحيانا بالبح كذلك . وأنا لا أوافق على مع أي كاتب أو مصادرة عمله ، وإلا لماذا سيكتب إدد ؟

اعتدال عثمان :

لقد طرحنا مشكلة التواصل بين الأديب وجسمه . فهل تعتقد أن الكاتب يكون على وعى بمسألة التواصل هذه حين يكتب ؟

صنع الله إبراهيم :

كل كاتب يكتب في وعيه أن يصل إلى الجماعة ، على الرغم مما يذميه بعض الأدباء بحالها . فإدنا م يكتب الكاتب ليتواصل مع الآخرين ويتعامل معهم . فإدنا يكتب إدد ؟ إنه بكل تأكيد يأمل في أن يصل صوته . وقد يحدث هذا في يقود بعض ، أو متدرج . لكن الكاتب يصل آخر الأمر ، وعلى الأقل فإنه يصل إلى الخارج

اعتدال عثمان

ومادا بالنسبة إليك ؟

صنع الله إبراهيم

أعتقد أن كتاباتي أحدثت أصداء في الخارج أكثر مما كان لها في الداخل .

هذا التوازن ربما حدث على حساب أشياء كثيرة ، لأننى اضطر مثلا للكتابة بسيما . عيه فى الحصول على دخل أستعين به على التفرغ ثلاثة أعوام أو أربعة . لكتابة رواية أو مجموعة قصصية . ولم أكتب حتى الآن للتليفزيون لأنه عول محمد يحدد مستوى الكاتب فغيره على أنه . فى حين أننى أستطيع أن أضعكم شيئا ما فى العمل السبيل . أما بالنسبة إلى العمل الصحفى . فقد كانت تجربة «صباح الخير» معيدة لى فى مجال الأدب . فيها اكتسب التحقير الصحفى العمق والمهنية والشجون فضلا عن النحول . الذى كان من الممكن أن يستمر بالتحقيق عشرين أسبوعا . وقد تمت رحلات عدة إلى مناطق صحراوية فى مصر وفى خارج الشريط الصحى الذى يعرفه على جاني البحر . ومن هذه الرحلات كانت رحلتى إلى الصحراء الشرقية ١٩٦٣ بهدف تعرف هذه المنطقة

محمد بدوى

من هنا وجدت «ساد الامكه» ؟

صبرى موسى

هذا صحيح . هناك حياة كاملة تجمع بين البدو والمهاجرين والمشروعات التمدنية . والطبيعة القهله . ثم يطول الكلام عن البحر الاحمر منه . إنها منطقة ثرية للغاية . كان يميل إلى أنى فون من يصح علمه على كتابها . فاستواء . وماذا . وماذا وماذا . كل ذلك يمحلك شعرا طامعا مايكار . كانت آده . وكان كل شيء . بدعوك إلى إقامة حياة جديدة . وقد استمر هذا الشعور أكثر من ربع أعوام كوث فى خلالها الملاحظات والامكان والمواضع . وكنت من الرحلة نفسها فى المهلة . وبعد مدة وجدت أنه قد نجح لدى لها يشكل خلايا روائيا . وكنت أعلم بملحمته أو مواله نيكى فيه كل شيء . وتغير فى داخل شعور حسنى بار الوطن ليس مسقط رأس الإنسان . أو مكان صوته أو شيئا آخر بل هو نية إلى نفسه أسباب العمل والخلق والابتكار . وقد مالتى كثيرا من السبب إلى أنى جعلت «بيكولا» إيطاليا . ولكنى أرى أن «بيكولا» بلا وطن . رحلة آدمى السفر والرحلة . دون شعور بالوطن . أو هو باحث عن ذاته . وهو فى أثناء ذلك يبحث عن وطنه

محمد بدوى :

أكان ذلك مرتبطا بمرحلة ١٩٦٧ ؟

صبرى موسى :

لم تكن المرحلة قد وقعت بعد . لكن الفكرة ولدت فى الوقت الذى كانت فيه إيهامات المرحمة واضحة . على أنى كنت فى هذا الوقت قد جاورت المكان الشائنة من الوطن والشعب . وكنت اقرب من الذات . بحيث يرم الذات الفردية يرم الوطن . وه نظرى يكاد يكون مستحيلا أن يدع فرد ووطنه خارج مهورم . والأمر لا يتعلق بالإبداع محض . بل إن مهديس الناجم مثلا الذى ظل عدة أعوام يعمل مع زملائه . ومع المال وهو يحلم . ثم يراجعا بقرار إدلرى يهى كل شيء . هذا عام حقيق . وإحياء يستغل صفاء فى كل شيء . وقد وفد هذا المضمون مع شكله . وكنت أقسم أن لوال هو الشكل المناسب . لأنه يسمح «سكا» . ورائه كل شيء . هل هذا تعصت سبق ؟ .. لا أنظر . ولكن الفكرة بظل حية فى موسى . قلبا واحاورها . وأصعب إليها حتى تبلغ اكها فأنشره فى مكتبه

اعتدال عنان

هد بالنسبة لتخصيه

صبرى موسى

«التخصيه جزء من الرواية» وهى تكتمل من خلال علاقتها بغيرها من التخصيات والاحداث والمصائر

محمد بدوى

وهل كنت على وعى بأن «بيكولا» يعكس أصداء أسطورية ؟

صبرى موسى :

كان ذلك مقصودا حتى يصبح «بيكولا» رمزا للإنسان . وقد جمع فى شخصه صفات إنسانية جوهرية . لكنه لم يقدم خصوصيته

محمد بدوى

سؤال أخير .. قبل أن يتصل إلى صبح الله إبراهيم . هل تكتب العمل أكثر من مرة ؟

صبرى موسى

هناك ظروف خاصة فى . فأتأهبدا فى نشر الفصول الأولى من العمل فى المهلة قبل أن أنسى منه . وهذا امر مؤسف . لأنه يقبلى ويخرجنى ويحول دون إعادة الكتابة

محمد بدوى

وهل كانت لغة «ساد الامكه» المحسنة نتيجة كتابة واحدة ؟

صبرى موسى :

نعم .. لكنى كما طت لا أنشر فى الكتابة إلا بعد التفكير عدة سنوات فى الرواية

اعتدال عنان .

ومادا عن موقف الاستاد صبح الله إبراهيم من عمله ؟

صبح الله إبراهيم :

سأحاول أن أنتج الأمر من البداية .. أذكر أنى كنت أتأمل من السبب الذى جعل الروايتين يتناولان أشياء دون أخرى . وكأني نمة اتفاق سرى بين جميع على أن هناك أشياء تكتب . وأشياء هى من المحرمات . التى يجب الابتعاد عنها . ولم أكن قادرا على فهم الأسباب التى تمنع من الكتابة فى كل شيء . خصوصا أنى وصفت فى ظروف خاصة . مكتفى من رؤية أشياء لم يرها الكثيرون .. كان هذا فى نهاية الخمسينيات

فى هذه المرة كنت خارجا من السجن . وكنت أصلى فى روية لم تهر حتى الآن . ولأنى كنت مسجرا بكل ما أراه كما يبنى لرحل خارج من السجن . فقد رحت أنسجل كل شيء . وعامه ظروف مراقبة المصايد . وفكرت فى أنى يبنى أن أكتب رواية . وكاتب هذه الرواية هى «سك رابعة» . وقد بدأت الكتابة بإصدار عدة مرنات وأشياء . وكنت شديد حرص على عدم التدخل مع طلى و أفكاري . أو التورط فى التحليل . أو التعبير عنى بغيره . وكاتب النتيجة ن بعض المرنات سحب فى دقة وحرص على أنى كتب وعما بأن هناك شيء يوجد شكلها . معنى أن حيحة الأحداث خلق شكلا . وغدت ذلك بعد الكتابة لأولى حين أعكف على تحليل ما كتبت . وتداول ملاحظاتي هنا خصوصا . ه إنكابه لتضيق مصاد للعمل ككل . هنا حاجة ماسة للربط . وهكذا وجدت أنى لا أستطيع أن أكون محابدا عاما . وهكذا تتجمع حاده . حدث أحداث . وهى أشياء تتسارع إلى مسجيتها عن طريق مذكرات . ه أحاول بعد ذلك كسب . ولكن مع الحرص على أن يكون فى «صوى الخاص»

بعد إدراي «هناك الرأفة» ظل هذا الخط مستمرا . ولكن مع بعض التعديلات والإضافات . وهى هذه المرة كنت قد كتبت عدة مذكرات ومذكرات عن رحلة قمت بها إلى منطقة «السد العالى» . سجت فيها «ابنه آدمى» . وبعض المقترات التى أعجبتنى من كتاب تحدثت عن ميكيل أنجو . وبعد ذلك كنت أفكر

اعتدال هجان .

هل فهم من هذا أنك متأثر هيمسجوى ؟

صنع الله إبراهيم .

أظن أنى متأثر به إلى حد ما ، بل إلى حد كبير . والغريب أنى تأثرت به لا من خلال أنمله الروائية ، بل من خلال كتاب عنه .

محمد بدوى

كتاب كارلوس يكر ؟ إنه صيرة تعرض لى هيمسجوى

صنع الله إبراهيم

هو ذلك ، وهو كتاب مهم يناقش في دقة أسلوب هيمسجوى ويشرح مبادئه مثلا : ألا تكتب إلا ما تعرفه فهذا رائع ومرجح . وقد يهين الدائرة حقا ، ولكنه يعيدها أعني وأكتف وأصدق . وهو أيضا صاحب شعار أن الأدب كجبل الخبز العائم ، الذى لا يظهر بكامله . وهذا يحسبك ترك مكانا للتصير ، كما يمنع العمل لاهية التصير من عدة مستويات من القراء . وكان هيمسجوى يرى كذلك أن لغة ستة أبعاد للنفس البشرية عرفنا منها خمسة ، ولكن هناك بعدا آخر . حتى هيمسجوى لم يكن يعرفه ، لكنه كان يؤكد دائما أنه قائم ، وأنه يوما ما سيكتشفه .

وقد تحدثت من هيمسجوى أشياء أخرى تخص اللغة ودقة الوصف ونكتته ، وعلاقة الجملة بالجملة ، وتأثير ياض الصفحة والبسط . وهذا يقرنا من الشعراء الذين يكتبون لصالهم على شكل صور ونشكال . وفي نظري أن أنظم ما قاله هيمسجوى هو ما يتعلق بالاختصاص في التعبير ، كما يمكن أن نقوله في الصفحة واحدة الفصل من أن نقوله في خمس صفحات . على طريقة ديكلس وانفرد .

ولذلك كان هيمسجوى يهدف بصف ما يكتبه في الكتابات الأولى

اعتدال هجان

ألا تلاحظ أنك تأثرت بكتاب نالده ؟

صنع الله إبراهيم

هذا صحيح ، ولقد عرضى الكتاب على قراءة هيمسجوى ، بعد أن حاولت أن أقرأه قبل ذلك دون أن أندوه أو أصيب به .

محمد بدوى

هناك بعض الكتاب الذين يحتاجون إلى مونة النقد في توصيل أعمالهم وكشف أسرارها للشائكة . ولكن كم مرة تكتب الرواية ؟

صنع الله إبراهيم .

أكثر من ثلاث مرات

اعتدال هجان .

هل يحدث في كل مرة تعديل جوهري ؟

صنع الله إبراهيم .

يحدث تغيير في المرة الأولى والثانية ، أما الثالثة أو الرابعة فيحدث بعض التغيير غير الأساسي . ولكن نحة أجزاء تكتب أكثر من أربع مرات ، فقد كتبت الفصل الأول من « بحمة أغسطس » حوالي ثلاث عشرة مرة ، مع أنى كتبت القسم الثانى منها مرتين صحيح .

جمال الفيضاني

دون مبالغة ، اعتقد أنى استطعت أن أكون متعمقا محسوسية في أعمال

وقد ساعدنى على ذلك شكل جبال ، وكيفية معرفتى بالقراءة ، ذلك أنى ولدت لأسرة فقيرة . ليس قيا أحد يهتم بالأدب أو القراءة . ولكنى كنت أحس برغبة عارمة في القراءة ، ولذلك لست المصادفة دورا كبيرا في قرائتى ، بدما من مكتبة

المفروسة إلى رصيف الأزهر ، الذى كان ذا دور كبير في تكوينى الفنى والفكرى كان على هذا الرصيف تل هائل من الكتب المختلفة . روايات عادية ، ومغامرات روكامبول ، وروايات تولستوى ومستوفيسكى ، التى كانت تأتى من دمشق بالإضافة إلى كتب التراث التى كان طلاب الأزهر يدرسونها ، مثل تفاسير القرآن الكثيرة ، وكتب الأحاديث ، والتاريخ والتسير . وكنت في هذه الفترة أظلم جاس على الرصيف حتى صلاة العشاء ، أقرأ فيهم ، ودرن عديد مقابل نصف قرش يأخذته منى للشيخ « هانى » صاحب المكتبة التى شكت وجدانى وعقل .

وقد بدأت القراءة دون مرشد ، فكنت أقرأ كل شئ . وقد نفع في يدي رواية بلا عنوان ومزوجة الخلاف فأقرأها دون أن أسأل عن عنوانها أو كاتبها ولكنى بعد عدة تعلمت كيف أنظم قراءتى . وأفاضل بين شائع لى ، هزرات تولستوى ومولسان ونشيكوف ، ومكسيم جوركي وهيمسجوى وكل روايات جورجى زيلدان . وبعد ذلك ، وفى سن أكبر قليلا أعدت قراءة الروايات العديدة ، وكل رغبة في أن أقتلها ، ول نفس الوقت كنت أقرأ بنحس القوة والرغبة كتب التراث العربى ، مثل فتح الطب للسقري ، الذى يصف في بضع صفحات منه رحلته إلى القاهرة . ولم أكن أبعد فارقا كبيرا بين ما يصعد وما أعيشه . ول كتب التاريخ وجدت صالنى ، وكنت أشعر بألفة كبيرة معها . وبخصوصا كتابات « ابن ياس » ، التى قادتنى إلى التعرف على الشوارع . وبعضها ما يزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأن أقترب - حتى المعرفة الحميمة - من المساجد والكتائب المملوكية ، وكل أشكال المهادرة الإسلامية . ول نفس الوقت كنت أقرأ روايات شهيرة لكبار الكتاب ، وأحاول أن أكتب روايات مثلها . وقد أنقذتنى هذه القراءات من التعرف على كتاب متوسطين في مصر . ول هذه الفترة لم أقرأ لكتاب مصرى واحد سوى نجيب محفوظ ، الذى أعجبت به كثيرا . ول اللاتية على وجه الخصوص . وقد قرأته لكى أعرف ماذا كتب . وكيف كتب عن الجبالية ، اسمى الذى أعيش فيه . أما يوسف السباعى وثروت أباظة والسحار ، فلم أقرأ لواحد منهم حتى الآن . وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمى والتراث العربى ، واتصلت بكثير من نقات الشعب المصرى في الأسماء الشعبية ، كانت تنفذ داخل رغبة واضحة وروية في كتابة شئ يخص . وقد كان التشكوين الخاص في خبر معين لى على تحقيق بعض ما أنظم به .

لقد تعلمت الكثير من التراث العربى ، وكان أكبر منعة لى قراءة كتابات المؤرخين الذين كتبوا عن مصر المملوكية ، لأن مصر الفرعونية لم ترق لى ، ولم أشعر بأى رغبة في مواصلة قراءتى عنها . قد يكون ذلك لبعد الزمن ، أو لاختلاف اللغة والتأديت والتقاليد ، أو لى سبب آخر ، ولكنى وجدت نفسي في كتابات « ابن ياس » ، وخبره من مؤرخى مصر المملوكية . أما كتاب مصر المحدثون فلم بأسرى منهم سوى نجيب محفوظ . وقد قرأت اللاتية أكثر من عشرين مرة ، وأستطيع أن أقرأ عن ظهر قلب عدة فصول منها من الذاكرة .

صنع الله إبراهيم :

أرجو أن تسمح لى بتعليق صغير ، وهو أنى أشعر أنك عبرت عن طفولتى ، وبداية دخول عالم القراءة والأدب . لأنى عشت تقريبا نفس الظروف ، ولم أقرأ لكتاب مصرى من الجيل الأول سوى نجيب محفوظ . وبعد ذلك اكتشفت أن المازى كاتب جيد وناضج في بعض الأمور مثل نظره إلى الجنس ، وقدراته اللغوية الفائقة .

اعتدال هجان .

ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخى قد اسعد أقرانه ؟

جمال الفيضاني

لقد أثير هذا السؤال من قبل ، بعد أن أصدرت أول كتاب لى تقريبا وسوف أكمل حديثى ، وسأحاول أن أقصص الحواب . في حد أستطيع أن أقول إلى سرت في هذا الدرب طويلا . وقد عايشت المؤرخين لا يهدف للمعرفة ، أو

جمال الغيطاني

هناك وجود اتفاق بين حيائي وواصي ، وسجدة ابن إلياس ورواحه ولكن هناك وجود اختلاف وتباين كذلك . وهناك ما أسميه «وحدة النعمة الإنسانية» بمعنى أن نعمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون «الجوهرى» في الإنسان . وقد شهد ابن إلياس هزيمة المالك أمام الغنائين ، وشهدت هزيمة ملاذى أمام الإسرائيليين . على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا ، هي فكرة السبب كانت المشكلة الديمقراطية بالذات الخلة ، حتى إن نجيب محفوظ نفسه استخدم الرمز وكنت أشهر يوطاة القهر البوليسى . وبمحصاره للمثقفين وأفراد الشعب عموم كنت في رعب من أجهزة الأمن . ومنذ بداية السبعينات وأنا أشهر بالصدارة ، برغم أنى كنت رجل سياسة . وهذا حاولت أن أعرف كل شئ عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلى . وجها بدأت أكتب «الزيبى بركات» كنت أعاول أن أكتب قصة شخص إنهارى ، هذا أسرى انتباهى في السبب وجود نموذج بمنطق الإنهازى ، الذى يبحث عن شخصية كبيرة يختص بها أو يصاهاها ، كأن يتزوج ابنة شقيقها أو شقيقها مثلا ، وهو انتهازى بسيط إذا ما قورن بنموذج إنهارى السبعينات . لقد التفت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن إلياس عن شخص إنهارى خطير هو «الزيبى بركات بن موسى» . وبعد أن أسيت من كتابة الرواية فوجئت بها تتحول من رواية إنهارى إلى رواية «بصاص» .

كان العصر الملوكى عصر قهر رهيب ، ولو قرأت أوصاف السجون وأشيعه «المقشرة» للوجود بباب العصر لا المنع بذلك ، كان يلقي فيه الإنسان طول عمره دون هيب جناح أو محاكمة نفصى بذلك . وفي «الزيبى بركات» التلى القهر الملوكى يقهر السبب

صبرى موسى

كان سؤالى في حقيقه الأمر هو ما من الإدراك ، يتلخص في أن عدد كبير من الأحيال يتعامل مع الكتاب بمنطق الثبات لا بمنطق التحول ، وكما نقول أنت بمكن مثلا لظاهرة اجتماعية أن تتكرر في عصر ابن إلياس وفي عصرنا أيضا ، فمثل الكتاب مشغولين بها . وأنا هنا لأعرض على اشتغال الكتاب بها ، ولكنى أرى أن أحد الودجات الأساسية للكتاب أن يظفروا إلى المستقبل ، فاكشافات العلم الهائل تحرق علينا الباب ، وعلى الأديب أن يسبق عصره . ونحن نأزى نتعامل مع محسوسه من القيم التى كان يتعامل معها الأديباء من القرون الماضية ، مع أن العلم والعلاقات الاجتماعية تدفع بفعل العلم بشكل بهذه المؤسسات التقنيدي . لقد حرضت لسؤال معنى الوطنى في «عساد الأسكنة» ، وفى «اليد من حمل السباح» ، فافترى الكثير من المؤسسات الاجتماعية التى أتوسع زوالها ، مثل الزواج ولأبوة والبيوة . الخ

اعتدال عثمان

ألا عشتى أن تم القومى برؤال هذه المؤسسات ، وأعنى هذا أليست مصداق تقديم بديل ؟

صبرى موسى

هذه المؤسسات مضطحة ، ولابد أن نجد العلم بديلا لـ

محمد بدوى

وما الفرق بين محولاتك وما يسمى «الحبال العصى» ؟

صبرى موسى

الحبال بهم بتحليل الوسائل . إن فانا ما حاول أن يرسم صور وسائل واعتراعات عصبية ، أما الأدب العلمى فيعامل مع القيم التى تأثر باكتشافات عليه قائمة . إن محولاتى قشرب من «هكسلى» أكثر بما قصرب من «ويلز» .

البحث عن مادة علمية ، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية ، بل كنت أبحث عن المناخ ، وعن اللغة ، وعن طرائق الفص . ولقد أسرق الوصف التاريخى لنشوارخ التى نمر بها ، والناس الذين نلها يسم . وجها كان «ابن إلياس» يقول . «أقبل السلطان الرديح بالطار» كنت أشر أن يعيش في رمى ، قد اكتشفت أن هذه النعمة كانت موجودة حتى وقت قريب في بعض الأحياء الشعبية . لقد أسرى «ابن إلياس» ولو كنت قد عشت في رمة لكتبت ما كتب وكتابه كتاب صميم . قرأته للمرة الأولى . وبعد هزيمه ١٩٦٧ أعدت اكتشافه ، لأنه عايش في حقبة تاريخية تشبه في كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧ . وقد شهد هو هزيمة مصر أمام الغنائين ، وشهدت أنا هزيمة أمام إسرائيل . وقد كان يمتنع «ابن إلياس» بروح وطنية وجدتها تلتنى في الكثير مع مشاعرى تجاه وطن . على أنى في هذه المرة لتحدثت لألاحظ طريقته المثيرة في قص الأحداث ووصف المراتب . وكذلك كنت بعمل هرمس خاص في للكتاب الذى يبلغ حوالى ستة آلاف صفحة : جعلت الأحداث في صفحات ، والنصوص في صفحات ، وأوصاف المدن والأزياء في صفحات . وبناتية كتبت قصة قصيرة بعنوان «المول» ، عبرت فيها عن تحريى في الحسب الانفرادى . ولكن لميا لم تكن مثالية . وبعد ذلك كتبت قصتي : الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» والثانية بعنوان «هداية أهل القورى لبص ما جرى في المقشرة» . وأذكر أن أحد الأصدقاء قال لي بعد أن قرأها عليه . إنها شكل جديد لفنصة القصيرة كما يكتبها تشيكوف وموباسان ويوسف إدريس . وبرغم هذا كنت أفك في الأمر . وغير مصدق لما يقولون عنه «الشكل الجديد» مع أنى كنت أسمى إلى ذلك . وأحاول أن أقتصص عبرته .

وفي حقيقه الأمر أعلن أنى استضحت كثيرا ، ووعيت بعض إنجازات بصورة محددة من خلال كتابات الفقاد من قصصى ، وخصوصا كتابات المذكورة لطيفة الزيات ، ومحمود أمين العالم . ولزاد حرصى في التراث العربى . وأستك كالأثرة اهتماماى وقراءاتى من التاريخ ، حتى المحاولات والسحر . وكتب المعجائب ، وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين ، وشمس المعارف الكبرى في السحر . وغيرها المعجائب لابن الوردي ، وكتب عن هدايا الملوك وأنصميم ومجالسهم . وهذه الكتب كانت تخلق إيمانا داعيا في نفسى ، يجعلنى أستخلص من أسلويا حريا محبرا ، لكنه برغم ذلك يرتد حركة الحياة من حول كرجل يحيا في قاهرة السبب والسبعينات

إن العلى لدى محاهدة ودأب . وبفقد ما أجيد من ماء أحصل على الفائدة وبذلك لاى أصبح في هذه الأيام مع كتاب «المحولات الملكية» ما صمته من قبل مع كتاب «ابن إلياس» . وأشعر أنه صوف يعطى كثيرا . وربما يبرر عطاؤه بما نشر لي أخيرا في لبنان ، وأعنى بذلك رواية «التجليات» وخطط البطال

لقد كان أسألنى جيبا من للشيخ . الشيخ ابن إلياس . والشيخ عبد الرحمن الصيرى ، والشيخ أنيل وغيرهم . على أن السؤال الذى طرحته السيدة اعتدال عثمان هي مدى القدرة على الاستمرار في هذا الخط من الفن قد طرح على من قبل ، بعد أول كتاب لي . وتبأ الكتيروء بأنى قد استمعت بإمكانية . ولكن هذا لم يحدث . وأشعر أنه لى يحدث ماكنت قادر على الكتابة

صبرى موسى

إذا سمحت .. لي سؤال .. هل كانت القائمة مضمومة على الشكل ثم صنعت ذلك إلى المصور ؟

محمد بدوى

وأرد أن أضيف إلى سؤال الأستاذ صبرى سؤالا آخر هو : كيف استطعت أن تستخدم تراكيب لغوية قديمة ، وطرائق قص من عصر مختلف . دون أن تحمل هذه الوسائل نفس القيم التى كانت تحملها في زمانها ؟

اعتدال عثمان

ألا يكون هذا غريبا لمشاكل الواقع ؟

صبرى موسى

ليس مطلوباً أن يكون الأدباء أفراداً في جيش ، ومن حق الأديب أن يتم بالمشكلات التي يراها جديرة بالاهتمام ، دون أن يكون هذا انفصالاً عن الواقع ، لأنه واقع حقا .

يوسف القعيد

إنني على العكس من الأستاذ صبرى موسى ، مشغول بفتح إلى اللحظة الزاخرة ، ولا أملك إلا أن أوجهها بأدبي ، الذي يمكن أن يبنى في شكل مشور سياسي أصغر عليه ، لأن لدينا واقعا محددا مثالا بالمشكلات . ولقد بدأ وحي هذا منذ هزيمة ١٩٦٧ ، ولكنى منذ ١٩٧٤ أصبحت أكثر انهماكا في حركة الواقع اليومية . وهذا ما قادني إلى مراجعة حرية وسريته لكل ما يجري على أرضه . فني يحدث في مصر الآن ، أشارك أن أطور تجربة زيارة يكسون مصر . وفي الحرب في بر مصر ، أتحدث عن حرب ١٩٧٣ . وفي هذا كله انتمت على حوادث حقيقية عرفها الواقع . فني رواية ، الحرب في بر مصر ، أتحدث عن واقعة حدثت في إحدى القرى المصرية ، ملخصها أن أحد الشبان الأثرياء تروى عن أداء الخدمة العسكرية ، وأدائها - بدلا منه - شاب آخر فقير في مقابل مبلغ من المال . ولكن هذا الشاب الفقير قتل في الحرب . وهنا حدثت مشكلة . من يستحق الجنازة الشهيد وأوصته ؟

وفي شكواي المصري النصيح ، حادثة حقيقية عن رجل يها في القاهرة ، عرض أولاده للبيع في ميدان التحرير خلافا من أزمته .

وهذا الأدب قد يتجعد عن سؤال : ما الذي سيلي من بعد مائة عام مثلا ؟ ولكنى لا أهتم بهذا على الإطلاق ، وإنما يتعب اهتمامي كله على إمكانية أن تكون الرواية مشورا أو ملصقا .

جمال البيطاني :

لا بد طبعاً أن تكون القصة قصة لا مشورا ، فالمشور شكل آخر ، وله طريفته . وإذا كنت ترغب في كتابة مشور ، فذلك طريقته الخاص .

صنع الله إبراهيم

لقد استخدمت عددا من الشخصيات في كثير من رواياتك ..

يوسف القعيد

أنا طبعاً أحرص على جبايات الرواية ، وأحرص أكثر من ذلك على أن يكون لي صوتي الخاص . وقد حاولت أن أستخدم عددا من الشخصيات الخاصة ، مثلا في الحرب في بر مصر ، هناك ست شخصيات تقص المحدث : السدة أولا ، فالقاول ، فالخضر .. الخ

صنع الله إبراهيم

ولكني لم نهتم أهمية هذا التكبيك : لماذا استخدمته ؟

يوسف القعيد

لقد اتبعت هذا التكبيك لكي أنجل الجميع يتحدثون إلا مصري لم الدولة . وقد كتبت فصلين بالعامية ، لكني لم أكتب أن الرواية لن تشر في مصر سبب مضمونها ، ولو كتبت بالعامية لم تشر في الوطن العربي . ولكن العامية كانت متوضحة أبداً للشخصيات والمناقش .

صنع الله إبراهيم

الشخصيات الستة تتحدث لغة واحدة ، ولو حللنا الأسماء لبدأ الكلام متصلا . وحيث ضرورة الكتابة بالعامية هنا غير مقبولة ، لأن من خلال النصيح - وهي أقدر وأغنى - تستطيع أن تعبر عن كل شخص ، موصفا الفروق بينه وبين الآخرين .

محمد بدوي :

ألا ترى أن اختيار حادثة واقعية لكي يهبط عليها عمل روائي كامل تقرب عليها بعض النتائج المصارة ؟

جمال البيطاني :

أظن أن أدب محمد يوسف القعيد يتولى الإجابة ، وسوف آخذ مثالا من رواية « الليالي الشتوية » فهي تدور حول حادث صغير تتغير معه حياة القرية . أما رواياته الأخيرة فليست كذلك

محمد بدوي :

إنني أتحدث عن الروايات الأخيرة

يوسف القعيد

هل قدمت الحادثة بشكل تجريدي أو متجزل عن الواقع ؟ لإجابة عن هذا السؤال نجد الإجابة عن سؤالك

محمد بدوي :

إنني أؤمن أن مرور يكسون بالفسادية مجرد مظهر لواقع ، وليس الواقع ، بل إن التركيز على الحادثة يتصدر للشاهد الروائي بصورة تجعله في بؤرة وحي القارئ إنها تطفئ على جزئيات عالم أجهل

صبرى موسى :

تفهم أن الحادث مفعول ؟

محمد بدوي :

لا . الحادثة هي حدث في الواقع حقا ، لكنه بطرافه وجدته ، وبرور دلائل يلخص واقعا اجتماعيا أكثر تعقيدا ، بل يحوّه إلى حادثة طريفة ورائعة .

يوسف القعيد :

إذا كان كل ما وصل إليك من حادثة مرور يكسون مجرد الطرفة ، فهذا شيء محزن ، لأن قصص التحريض

جمال البيطاني :

أود أن أسألك سؤالا يا أستاذ يوسف : لقد كتبت أحيانا جيدة من القرية ولكن كيف تستطيع أن تكتب الآن من القرية بعد أن عاينتها وحشت في القاهرة ، وتنتصر حتى موقفك الاجتماعي ؟

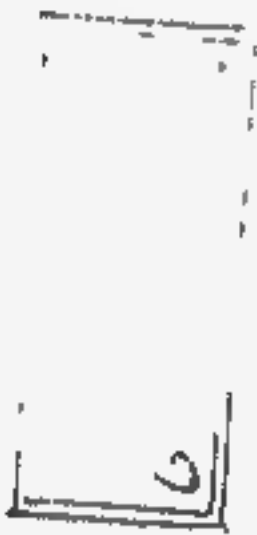
يوسف القعيد :

إنني أحمل القرية معي أينما حللت ، فمصر كلها قرية كبيرة واسعة . وفي القاهرة أقابل رجلا كثير ، ولا أستطيع أن أعدد أين تبدأ القرية ، وأين تنتهي للبيئة . إن القرية هي مصر بقبورها وأصالتها وبساطتها

اعتدال عثمان

أعتقد أننا جدا قد غطينا معظم الجوانب الخاصة بالرواية المعاصرة ، ونحن نشكر لكم حرصكم على المحاور ، وساهمتكم في مناقشة قضايا الرواية المصرية ونتمنى أن يزداد إنتاجكم خصوصا بما يثرى الرواية العربية ، ويصل بها إلى آفاق عالمية

النفس الرودني من عندنا بجبرام



يحيى حلق ☐

نجيب محفوظ ☐

إحسان عبد القدوس ☐

فتحي عنان ☐

يوسف إدريس ☐

إدوار الخراط ☐

☐ إعداد:
☐ أحمد بدوي

س من وكيف بدأ اهتمامك بالتحقيق القصصى - قراءة وكتابة ؟

ج . احب - قبل كل شيء - ان اتيه الى ان ما صغرته هو مجموعة من الأشياء - ولا أقول الآراء - غير مستمدة مطلقا من كتب في النقد أو النظر أو التأريخ الأدبى . بل هي تجربة محارب ذاتية ومعاناة حقيقية مقترنة بعملية الإبداع وهذه المعاناة تنقسم إلى مستويات مختلفة . تكون في المستوى الأعلى في صراع مع الفن في مفهومه الأعم والأشمل . وفي المستوى الأدنى في صراع مع الشكل واللغة . وهذا ما نسميه بالصعلة . ولابد ان أتبه إلى أنه لا فن بلا صعلة الصعلة هي قرين الفن . وحيا تلج الصعلة في الإبداع لتتعلق بالفن في القمة وفي الصعلة . هذه هي الصراعات التي أحس بها - والتي أريد أن أصير بها هنا . وأنا أعنيها بالنسبة إلى أهم شيء . - لأنني من هذا الزاد أكل ومن هذا الزاد أريد أن أعطي الآخرين . وهذا الصراع ينهي في عندما يخرج من الكتابة إلى حالة شبه البلاء . كان يحتاج إلى وقت كي أعود إلى حالة النظام السابق الذي كنت قد انفصلت عنه . ولكن في أعماق النفس شعورا أيضا بالنسب . فلماذا ؟ لإنيأت قدوى على تحقيق الذات . وعلى الظهور إلى حد ما . وعلى التعرف به . والى في مواجهة النكبات التي لا يمكن لها سيطرة هي الأحداث التي يهيئ إلى لا تمتد في الكتب عن نظرية في النقد أو في التاريخ أو في الإبداع . ولكني أبحث عن مؤلف مبدع يروى لي ما حاده في لحظة الإبداع . ومن حسن حظ أن المكتبة العربية مليئة بذلك . ومنها بعض الكتب التي شأنت من مع الأسف . وقد شأنت كلها تقريبا . ونسبي البحث وإيراد ملاحظات أكبر كتاب القصة في إنجلترا وفي فرنسا عن لحظة الإبداع ومعانيهم في هذا الباب . وفي مصر - مع الأسف الشديد - ليس لدينا مثل هذه الملاحظات . وأعمى في الحقيقة من كبار كتابنا ان يقدموا لنا قلوبهم . وأن يكشفوا لنا عن حالهم في لحظات الإبداع . وكيف يكون وقد قام الدكتور مصطفى موفى منذ سنوات غير قليلة بمحاولة جميلة جدا لاستجوابهم . ولكن هذه المحاولة عجزت عليها من الوقت ما يبقى بعده أن تحاول جديدها

يرجع في المكتبة العربية تعبير صميم تعبيريا مباشرا عن حالة الإبداع عند الكاتب والمؤلف . وهو أن يروى لنا تجاربه . وهناك تعبير بشكل آخر هو ان يضمن الكاتب عملا ادبيا شيئا من نفسه . حيا يتكلم عن فنان فيجعله بطل إحدى رواياته . ويشرح لنا حالته النفسية . وعجز نفهم - إلى حد ما - أنه يتحدث عن نفسه . ومن أحسن الأمثلة التي سمعت بها جدا في حياتي في قرات «توماس مان» . وله عملا من هذا جنس في هذا الباب . فلوها رواية سمها «انطونيو كروجر» وقد ألت بترجمتها . وفيها يصف حالة الشاعر وهو يجرب خلال المحادثات .. ما المستويات التي يتحرك فيها الخصب ويتحرك فيها الفنان ؟ الفنان له اتصالات أخرى بعوالم أخرى . والخصب يتحدث عن أشياء أخرى . وحيا يتقابل الانان يصطدمان . ليس هناك قتال ولكن الشاعر يحتاج إلى ان يحفظ بسريته . ألا يضحك غدا . والا يطالب بأن يقول شعرا في كل حفل يحضره . وأن ينسى أنه شاعر . لأن لغة الحقيقة هي في أن يعامل الناس على أنه واحد منهم . ولكنه في الحقيقة فنان متميز والرواية الثانية التي كتبها هي رواية الموت في البندقية . - يصور لنا فيها

مأساة عظيمة جدا . هي مأساة الفنان الذي أحس في وقت من الأوقات انه يكتب كتابة أو اعتصما لقال إنها جيدة ولكن صونا في قلبه يقول أن ليس هذا ما يريد . وهذا هو الانتحار . أو الموت في البندقية

س : كان يبحث عن المجال للظفر ؟

ج . بالضبط . وهذا يحس انه انطق . وانه انهي . وهذه هي مأساة الفنان ولذلك تجد في هذه الأيام من الكتاب من يقول إنه اعتزل . وهذه لغة . لأنه شعر بأنه ضيق ويريد من كل كلمة يكتبها أن يشعر بأنها تطابق حفا حاله النفسية العليا وليست مجرد كتابة تجارية . والمثال الثالث وهو من ابداع ما يكون . أن الأستاذ حلمي مراد اخرج لنا رواية ذكور ويحاورها لاسرناة ومن أجل الإسراع في إخراجها قسم الكتاب إلى فصول . وأعطى كل فصل لأحد المترجمين . وكان من حظي ان ترجمت فصلا من امع فصول هذه الرواية . يصف لنا الدكتور ويحاور وقد سافر وابتعد عن حبيته . وهو في منزل منعزل في الريف يجلس مساء يكتب شعرا فيجد ان الأفكار قد تراصت عليه . والكلمات قد خرجت منحنى محزنة دمان . ويشعر بجملة شديدة جدا . لأنه استطاع أن يدع حيكلا . وينام ثم يصحو . ثم يقرأ ما كتبه . ويتساءل ما هذه العظيمة ؟ ما هذا الرب ؟ هذا كله جميل . انا أريد ان اضيق من حدة النعمة شيئا ما . أريد المحس . انا لا أريد المحملة الكلمات الحديثة . - هذا الفصل بالنسبة في خلاصة تجاربي الذاتية . كتابي والله في مثل هذا النوع . لأن هذا النوع هو في مرارا وتكرارا

والصراع الذي أفضت عنه صراع مزيج مع اللغة ومع الشعر . والصراع مع اللغة هو نظريا فرام حياني . لأن اعتقد انه لا إبداع إلا من خلال اللغة والإبداع هو للكشف عن حقيقة اللغة . وسعدت من ذلك في بعد ولكن الصراع من حيث اللغة له أيضا في المكتبة العربية أحداث متعددة وكان لدى كتاب مهم جدا غير انه قد ضاع من للأسف . جاء فيه بروفاة المطبعة عند تنويره ذي بلزلة . النص الذي أرسله المؤلف أول الأمر إلى المطبعة فناد إليه مسودة . ثم تصحيح بلزلة هذه المسودة مرة ثانية وثالثة

ومما تجد انه نجح في الإضافة . ونجح في انه عاد فحذف ما أضافه ليعود بالنص إلى ما كان عليه من قبل . ومن هنا نفق على حقيقة الصراع بين بلزلة واللغة . وطبعا هذا صراع أيضا مع المفكرة . ولكنه يصعب في كيفية التعبير عن المفكرة باللغة . وللأسف ليس لدينا مثل هذه الأحداث . وليس لدينا في المكتبة العظيمة أية مراجع لكتابات عظماء اليد لكتابنا . وقد كنت أعمى أن يكون لدى الهيئة العامة لكتاب منطقة عن كل مطبعة تقتضي إيداعها مسودات وتصحيحات كبار الكتاب . بدلا من ان تلقى في سلة المهملات . لأن هذا جزء من عملية الإبداع

س هذا يدكرنا بصعلة الأرض الخراب لإليوت . حيث ظهرت بتصححات إدرا باوند

ج . هذا يقتضي الحصول على إذن من المؤلف أو من ورثته . لأننا نريد مراجع

مسرحية ، وليس قصة أو مسرحية فقط . لأن النص محاولة روحية قبل ان يكون محاولة عقلية للاختلافات في مفكرات الله . ومحاولة أيضا للتطهير والسمو . فالتعبير عن القناعات الروحية هو الفن . وهذا يحتل عندى زف حد ما يتجاوز ما سوى يرتبط في ذهني بقدر الإنسان واليكاء على قدر الإنسان . والوقوف أمام قدر الإنسان موقف التسليم طرة . والاحتجاج تارة أخرى . والتساؤل تارة . وهكذا وبشكل عام الرضاء للاسك . وكل هذا جعلني أفضّل القصة القصيرة على الرواية . لأن الرواية تسارع إلى بحث اجتماعي وأنشاء من هذا القبيل . أما القصة القصيرة فسدما لشغل نفسها بذلك فهي محد بدعا إلى بد الشعر . ولذلك فلا اشترط في القصة القصيرة نجمة شعرية لا أطلبها في الرواية فالرواية عمل متحد . أما القصة القصيرة ففنيا تكثيف . ويجب أن يكون فيها نجمة شاعرية . وأنا أطلب شكلا غربا جدا للقصة . هو ألا تكون استمرارية . بل استذارية كرواية . أي إلى أريد من القصة القصيرة أن تعطي شعورا بأنها قد عجمت على شكل كرة بعضها أخذ بعضها . وبعضها مفض إلى بعض . فلا يكاد يعرف اونها من آخرها من حيث الصياغة

من وكيف بدأ انماك بالفن القصص ؟

أحمد الله سبحانه وتعالى حرارا وتكرارا أنى ولدت في أسرة لغتي الكتب . ونجم بالأدب والشعر . ونجم أيضا بالكلمة الصحيحة في مكاتب الصحیح وقد وجدت بعض أفراد أسرنا يطمعون المناجزات عن طريق كتابة رسائل المذنب فجرد أنهم يريدون أن يدعوا في هذه الوسائل إلى تأخذ شكلا أدبي جميلا . وقد كانت والدتي تارة ولكتب . وكنا نقرأ ديوان الخسي وكل ما نصل إليه من كتب . ولقد شوق كانت تدخل بيتنا وكثير ما كنا نحفظه وقد كنت في ذلك الوقت في الثامنة أو التاسعة من عمري . وقد بدأت محاولات في الكتابة وكما في أواخر مرحلة دراسي الثانوية أو بداية دراسي للخطوط . ولكني لم أحاول كتابة الشعر . لأن الشعر في الحقيقة بالنسبة لي هو لغة فنون القول . ولا تقاس عظمتة بأي فن آخر . وأنا مصد لأن اصبح القصة أو الرواية في كيسي ونقيا في البحر فنان شعرا . لأن الشعر هو خلاصة المراث . وهو الفن الخليل . وأنا لم أكتب الشعر ولم أكتب المسرحية . لماذا ؟ يجب أن يعرف كل كاتب محدود مقدراته . فلا عني تعرف وبرهو بمقدرة توفيق الحكيم في الحوار . وهو يقول هذا . اما الا فليس عندى موهبة الحوار . إنني ألزم ما فلتوني الله عليه وهو التأمل والوصف . وأكبر عني هو وصف الأشخاص والأشياء . وأستعين في هذا الوصف بحواسي الخمس جميعها لأكمل الصورة . وقراءة قصص تصح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة . وهذا غير مقصود . وأنا عند الكتابة لا أحسن الى أخذ من ذلك وسيلة . ولكني أعز الصدق . فعندما أجول مثلا في الغوري . هل يمكن أن أصف نفسي وأنا أسير في الغوري دون أن أتدرب رائحة الخي ؟ وهذا يحدث بالنسبة للقصص التي تدور في الأماكن التي تتطلب استخدام حاسة الشم فيها

كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا انتقلت البدايات لديك ضم ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التعبير ؟

هذه الأسئلة تنكسر نوعا من التأليف لا أحبه . وهو التأليف بالتقصيات ياب أول وياب ثاني . ويعتمد على التخطيط ليس في الفن مثل هذا التخطيط فهذا . فلا يستطيع أن يقول إن يبدأ بفكرة أو بشخصية أو غير ذلك . لأن هذا فيه فصل لهدم عن تلك . وأنا أرجو من الكتاب الشبان عند خروجهم من منازلهم أن يسوا أنهم يكتبون القصص . وإلا سوف يفسدون حياتهم بأنفسهم . لأنهم لو عبدوا عمدا إلى التأمل برهم ان هذا يتلهم في كتابة القصة . فلي يروا شيئا . وما سيزوبه لن يفهمهم في كل

من هذا النوع ليرجع إليها عند اللزوم . والمساقة في الحقيقة ليست صراعا مع اللغة . بل صراعا مع التفكير . ولكنه يتمثل في شكل صراع مع اللغة وكما قلت لك في مثال باستدراك . فإن أكبر خطر في هذا الباب ان يتبين لنا بعد كل الأمثلة التي ذكرتها أن هناك انقفاضا عمادة ومحادثة وكأنا لأمر بالكتاب . بحيث به ونوحى إليه أنها أحسن لفظ وهي كادبة . وحقيقة أحسن وأنا أكتب أنى مد جلست إلى الورق أن كثيرا من الألفاظ قد انحط إلى . وكأن كلامها يقول لي إنه أحسن من غيره . وهكذا انحط في صراع غريب . ولكن الكاتب يجب ان يتنبه إلى أن كثرة الخلق عرق الورق . وأنه لا بد من وجود بعض حي وصولة وبسر . وإلا يقصد الكاتب عرقا وهو يعمل . يجب ان تكون له عين واحدة . واتقاء شديد للاختيار . ولكن دون حدقة ودون حسر . فنحن لا نريد حسرا في التعبير . قد يسبق التعبير مشقة ولكنه يجب ألا يكون حسرا . بمعنى أن اصل إلى البسر من خلال الحسر . وأسوق مثلا من امثلة عدع الألفاظ . في صديق عزيز وأستاذ كبير . كنت أقرأ له قصة فيها وصف لده حبيب طيبته على كوبرى قصر النيل . وكيف أن اللقاء تم في وسط الكوبرى عاما . فقلت له متسائلا : هل قست المسافة بالضبط ؟ وهل قرأت هذا النص بعد أن كتبه ؟ انطق ان الأمر يتطلب من كل كاتب بعد ان يفرغ من لحظة الانفعال لمباش أن يقرأ عمله بعين الغريب . وقد كتبت هذا في كتابي ، صبح اليوم . وهو من كسي المهمة لأن الكاتب لو قرأ بنفسه في لحظة التامل . وليس في وقت جنون الخلق . سوف يصاب ايضا لماذا لم يكن اللقاء في الثالث مثلا ؟ وهل دور ان يفسر الكوبرى ؟ من أين جاء هذا الخط ؟ من ربح الألفاظ . لأن الكاتب عندما قال ، في وسط الكوبرى ، أحسن بأنها مقطوعة شبا ما . فرأى ان ، عاما ، لعلها نجمة حلوة . ولذلك أفرق : نصبحي ان يفعل الكاتب له عاما بالهبة والمحتاج وهو يكتب . أو حتى يضع فيه سوادة أخرى من سوادة ، لغير القول المندس . هل يمنع هذا عملية التعلق ؟ للأستاذ الشديد لا . وقد ثبت علميا ان الخيال القصوي تتحرك عندما تفكر . وهذا شيء غريب . ان يقدر للإنسان أن يكون ذهنه محبوسا في لغة . والسؤال الأخير هو : هل يستطيع أن يفكر بعبر لغة ؟ وهل هناك المفكر لسبق اللغة ويطر عليها ؟ أنا اعتقد ان ذلك يحدث . وأحسن بشيء من الخزع والرجل والحرف حيا اشعر وكافي محروم أيضا من حيز مشترك أن أصل إليه . وكافي غير واضح من درجة استجاب اللغة للمشاعر المحملة التي نجيش بها النفس البشرية

ولذلك نجد عند المتصورة شطحات لغوية وأنشاء من هذا القبيل . وإذا فعل الكاتب أن يخلق له عاما . فليس له علاقة برب الكلمات ولا بصوتها . فوظفته ه أن يجدد ذهني الذي يريد أن يقوله . وأن يختار الكلمة التي تنطبق على هذا الذهني . دون زيادة أو نقصان . والغريب أنه عندما يفعل ذلك يجد هذه الألفاظ فإنه يتركها أنها جمعت على شكل موسيل جميل في حد ذاتها . هذا التألف في الذهني لا بد أن يتسجم مع التألف في الرعب نفسه . لأن الموسيقى تتع هنا من التألف في الذهني . لا من التألف في خلق الحروف والمخارج الكلمة . ولكن الموسيقى داخلية واللغة قادرة على ذلك . وهذا من أعجب عجائب اللغة . أما الصراع مع الفن فالهبة الكبرى ان كتاب القصة والمسرحيات وغيرها عني طيبهم كثيرا . هناك نظريات نقدية كثيرة تروها أساندة الحامعات . ان الفن طرغ أولا إلى فن القول والنم والشكل والرسم . ثم طرغ فن القول إلى الشعر والنثر وهكذا . وعندما وصلنا إلى امر الفروع والقول تحت امحات كثيرة لتحديد القول ووضع شروطها . ومع هذا فن الوقت ذاته يترت الصلة بين القالب الأخير والشع الأصل وهو الفن . فثت لدى بعض كتاب القصة عندما (مراعاة مهم لقول النقد عني وجوب أن يكون للقصة بداية ومهابة وخيرة) تصور أن القصة من الممكن أن تتعرب هذه الشروط ولا تكون فية أبدا . بل تكون عجا اجتماعيا أو أي شيء آخر . ولكني أريد هذه الفروع ألا تتقطع صلها بالأصل الأكبر وهو الفن . لأن الأساس هو أننا نكتب الفن في شكل قصة أو

الظروف - إلا إن توافرت شروط معينة وإحدى أهمها عندما نخرج من يومهم أن يسوا تلمعا مهمهم - وقد عطلوا من أنفسهم آلة تصوير مفتوحة - تسجل كل شيء - والله أعلم بما يحدث بعد ذلك - وأشرط أيضا أن يبدأ الكتاب للشبان بالتجربة الذاتية - حتى يفضي ذلك على القصة بصفة الصدق - وهي عنصر مهم - وأن يتركوا الحيلالات الأخرى إلى وقت يأتي لها بعد - لأن من الصعب أن نطلب من كتاب القصة ألا يصوبوا إلا عن مجازيم الذاتية فقط - إذ إن ذلك يحصرهم في محيط وى ومن وى مكان - والفضل يتمتع بأصعب موهبة وهي الخدس - فثلا شيكبير عبر لنا عن الغيب العواطف - فهل يضى ذلك أنه قد عانى كل ما عير عنه ؟ بالطبع لا - ولكن ما يحدث هو أنه يقول لنفسه - لو كنت مكان هذا الزوج المتيور فإذا عساي أن أفعل ؟ فوضع نفسه في محارفة هذا الزوج - وسبب سعة درجه وفهمه للإنسانية - يستطيع بالخدس أن يكون هو الزوج المتيور الذى عير عنه - ومن هنا اطلب من شباب الكتاب أن يؤجروا هذا الحدث لفترة متضمنة موعا ما حتى يتمكنوا الدوام في التعبير عن التجربة الذاتية - وتستمر مع الاشكال - ثم بعد ذلك يكتبون ما يشامون

س ولكن الخدس ليس م يكتب - بل شيء يوجد عند الفنان أو لا يوجد

ج ولكنه يرى بالأفلاح ومحاكاة الناس - وتأمل الناس والحياة أيضا - فإذا ما كان الإنسان في مكان وراى رجلا غيورا فإنه يتأمله في كل ما يصير عنه م يمر عن غيره - ومن القصص المؤلة لعصى أن فلوير الذى كتبته مته يورارى - تسلم يوما ما خطبا من صديق له يقول له إن أمه موتت - وانه جدى إلى فراشها يتأمل هذا النظر - فإذا بفلوير يرد عليه بالخس حظهك - لقد أتاح لك المولى مشهدا كأنك ولابد أن يأتى اليوم الذى يحب أن نصف فيه مثل هذا المشهد - وما يؤلى هو أن الصديق كان يروى وهذه موت أمه - إلا أن فلوير لم يفكر في الواقعة إلا عن رواية الفن - وأنها ألاحث له بحجة صادقة ولكن الفن إذا كان هذا هو موقفه أمام الحراس النسبة فلا كان - ولذهب إلى المحرم

س كل ما في الأمر أنه أراد إلى توظيف كل شيء في الحياة خدمة الفن

ج هذه آلة رديئة - بل رديئة أيضا - لأنه ينطوي بالإنسانية - الفن جزء من الحياة وليس كلها - ولذلك فلا بد أن نفهم أولا ما الفن القصصى - لانا لا نزال نكتب القصص - في فوائم الكتب التى تلى من بلاد مثل الجورا بقسمها إلى fiction and non fiction وكأنه لفرفة متقسمة إلى باب إيجادى أصلا وهو fiction وجانب آخر non fiction فلم يقولوا مثلا تاريخ ويوجرافيا وأنباء من هذا القبيل - ولكن fiction and non fiction وما معنى fiction ؟ بالبحث في القاموس نجد أن معناها - الخيلة - - مثل أن يأخذ ليرة قطعة من صخر فبشكلها - الفارة - أو شيئا مثل ذلك - فالفن إيهام عطية الحقيقة - وهذا هو الفسر الذى يتبنى عندما أكتب - مثل حضور صكر البات عندما ربط بكرة في خيط ووضعها في محمول سكوى مركز فتجتمع الظروف حول البفورة الأصلية لتتلف - مكونة شكلا - هذا بالضبط ما تصوره في لحظة من اللحظات - وأحسن أنه حدث - وهو أن فكرة ما تكونت في داخل بحيث أتق ثقة كاملة بأنها واضحة كل الوضوح - ومتشكلة بجميع تفاصيلها - ولكن ما شكلها ؟ لا أدري - ولكني أحس في غمرة بعض ما قد وجدت - مع أنى لا أرى ملاحظها - وكل دورى بعد ذلك هو أن اكتب هذه الملامح شيئا فشيئا إلى أن أصل في آخر الأمر إلى حال كان أراها به فأقول نعم - إن هذا ما أحسنت به

س إذن هي عملية عوص إلى داخل النفس - دون يكتب ؟

ج هي عملية بحث عن شيء موجود - وطريق الوصول إليه هو ادوس

الكتاب - محاميا مثل النجار الذى يمسك بقطعة من الخشب يحاول أن يصنع منها عملا أو أى شيء آخر - ومن ثم فإن كل عمل فى فن نظرى صبورى بكلمة - كأنه - حتى التصوير والنحت - فلنا لا أصعب العمل كما هو بل أصعبه كالأ نوله هكنا - ولكن نتيجة - كأن - هي الحقيقة - وأؤكد ما قلته من قبل من أن الفن إيهام عطية الحقيقة -

لما كيف يبدأ مشروع الرواية ؟ فلنا نعلق أهمية كبيرة جدا على أول كلمة في القصة - لأن مشكلة القصة كلها تنحصر في أول كلمة - كيف تبدأ القصة وبأى كلمة وفي أى وضع - هذا مهم جدا - وقد تعلمت أيضا لا من ناقد بل من المكاتب سومت دوم - الذى أصبح بأن يبدأ القصة - إذا كان ذلك في الإمكان - بفعل يدل على الحركة - لأن هذا يفضى - على الفور - حركه على القصة - وهناك أسلوبان لكتابة القصة - الأول هو - كنت عندما م جئت - - والآخر هو أن تقول - نعال نأظر إليهم من قلب الباب دون أن يرونا - لرى ماذا يفعلون الآن - وهذا هو الباب الذى يخرج فيه المؤلف من القصة - ويستحق وراء الشخصية - ويحل الفعل المضارع محل الفعل الماضى - لأن الفعل المضارع يدل على الحركة المستمرة - وحتى إذا بدأنا فعل ماضى ففعلية أن يرجعوا بسرعة إلى الفعل المضارع - لأنه كلما أسرع بالعودة من الماضى إلى المضارع كان خيرا لإعطاء الحركة - وقد كتبت بعض مقالات متعمدا وأنا أسير بخطوة عسكرية في الشارع - لاني أأصد أن أقصر في الأسلوب النثى والحركة والتدفق

ولما مسألة اختلاف الدبابات وأثرها في أسلوب التنبه فقد قلت من قبل إن القصة عندما تولد فإنها تتكون لحظة ولادها - وتأخذ ملامحها وشكلها بشكل

س ومن شرع في كتابة الرواية ؟ وهل تعد نصيب ما قبل هذا الشروع - وما يصير ثم يتدور هذا التصيد ؟ وهل تعدل فيما بعد أحيانا من هذا التصيد ؟ متى وكيف ؟

ج ليس هناك بعض إلى من كلمة التخطيط - فلنا لا أحبها أبدا - لا في حياتى ولا في نفاى - ولا في أى نشاط من أنشطة حياتى - وأنا في محيط حياتى لفردى سير بأسلوب - أحبها على الله -

س هل تتراء في كتابة الرواية بالتقواعد انسانية هذا الفن ؟ وما موقفك النظرى والعمل من هذه القضية ؟

ج يحيل إلى أن الكتاب الخفيق انهم قلما يتغير إلا إذا كان يكتب أعمالا اجتماعية - لكنه إذا كان مرتبطا بمفهوم الفن عامة - وأنه يعد هذا تعبيرا عن نفسه - فإنه لا يتغير

س إذن فنكاتب لا يتراء بقواعد الرواية ؟

ج ونحب ألا يتراء - وأنا أقول دائما كلمة واكرها - وهي أن الفنان كالمعلم - ولكن الطفل يكسر القصة من أجل أن يعرف - والفنان يعرف اللعبة من أجل أن يكسرها - والحركة الأدبية ما هي إلا محاولات للتعبيد - وليس من الحقول أن يكون القرن السابع عشر هو القرن الثامن عشر - ولا التاسع عشر هو القرن العشرين - لكن هذا التعبير أو التحول يجب ألا يعبتنا - لأن معناه من مطالبه هو اتصال هذه الاشكال بانفس - ومادام هذا الاتصال قائم فلا محل للتحرف - ويضال عن إلى ناقد تأثرى - ولم يصرف في النقد الكبار من مساندة الخامة - ويظهر في النقد أن النقد عمل أدبى - بمعنى أن المقال القدى يجب أن يعنى القارى نفس الشدة كالفعل الأدبى - وثابت لا أحب أن أقصر على قالب واحد - فثلا أصحاب اليسار يتكلمون عن الالتزام أو عدمه - وأخرون يتكلمون عن الخبايا أو خفيضا - ولكني أتناول العمل في ذاته - وأرى من غير متعمد - فإذا كان له براعة في تفصيل المواقف وتزيينها فكلمت عن صحة الرواية - وكيف يقصر القاصر الحكاية - وإن

مختلفة . وقد دخلت عندما كتبت كتاب «صبح اليوم» . لأن الشخصيات التي فيها لم تقابلني في الحياة . ولم أعرف أحداً منها . وكذلك ليست فيها شخصية مثل مزجها من ثلاثة أشخاص أعرفهم مثلاً . ولكن عندما ظهرت هذه الشخصيات على الورق دهشت دهشة شديدة جداً . وأحسيت بهم إحساساً قوياً . وكأنني أراهم رأي العين . وكأنهم يعرفوني . وكأنني أعرفهم منذ زمن . وهذا شيء غريب . لأن الموقف رؤية أناشئهم في الشارع

س هل تضطر أحياناً - تحت إلهام هذه الشخصيات - إلى إحداث تغيير في بناء السهل القصصى ؟

ج كل مهنة ولها كلام يتداوله أهلها - كالمهنة - فما يهمهم . وكتاب القصة - بالمثل - عندهم هذا . قرأت كلاماً لواحد منهم وجدته يذكر أنه اضطر - في وسط الرواية - إلى تغيير ما يابى . لأن الشخصيات فرضت عليه هذا وكل هذا الكلام نصب وسريل وليس سطيقاً

س هل تعتقد أن الرواية التي نكتبها تحمل لك - في قسمة معينة من نوع خاص ؟

ج مطمئن الوحيد هو أن أعرفه بنفسه بوصفه إنساناً . وذلك بأن أبعثه يرى الشخصيات التي أكتب عنها . وطالما أنا . وماذا جرى لها . ويتأمل ذلك ليرداد معرفة بنفسه

س هل تهدف برواياتك إلى تاصيل قسمة اجتماعية . أو مبدأ أخلاقى . أو وجهة نظر في الحياة والناس ؟

ج أبداً . غرضي الأوسع هو أن يرتفع القارئ من جسد ما كل ويشرب وينام ويغضى ضروراته . إلى إنسان له اشتياق روحية . وطموحات ذهنية وعظيمة . وأن يكون آدمياً لا قنياً . والمحركة السخيفة التي قسمت الأدب عندما إلى مدرسة يسارية تنادى بالانزمام . ومدرسة إلى حد ما جمالية بما هي كلام أنجوف . ورأى أن الفن أولاً تعبير فنى . ولكن التعبير الذى هو أن يحاول - أولاً وقبل أن ينظم - أن تامل وأن توجد . لأن الفن هو أولاً إيجاد الشخصية . ثم لينسجوا - بعد ذلك - كما يحلو لهم . إنى لا أريد حيوانات يسارية أو حيوانات مجنونة . بل أريد آدميين يساريين وآدميين مجننين . بمعنى أن الإنسان يجب أن يتعامل مع قدراته كلها . ثم بعد ذلك يحدد فكره أو مذهبه . وليكن ما يكون . بشرط أن يكون آدمياً وإذا هم فعلوا ذلك فيها قام بهم من صراع فسيكون هذا الصراع إنسانياً . وإن اتسامل : بأى حق يقال لقد ذهب أن يعرض حجباً على الأدب . ويتطلب مني فورا أن أتكلم عن الطبقات الكادحة ؟ أنا لست من الطبقات الكادحة ولكنى ملتزم في كل كلمة أكتبها خدمة أهل وطنى . لأنى أريد أن يتحوروا إلى آدميين بمعنى الكلمة . وأن يعوا إنسانيتهم

س من قارئك الذى تكتب به فضلك في قصرك ؟ وهل يكون هذا قارئ حصر ما في ملكك وتكتب ؟ وهل يكون هذا قارئ ما في ملكك مباشر - مع تكتب ؟ وكيف ؟

ج في الحقيقة أنا في بحث في هذا الموضوع ولزجر أن أوضع ردا على هذا السؤال . وهذا البحث بعنوان - من يكتب الكتاب . - هل فيه أى أحد يضى حضوراً منتسباً في ناد للكتاب يضم الأموات والأحياء . وجميع الأجانب . أقول لهم فيه إن ما يعنى حديراً بالانتساب إليهم هو أن اتسبه لهم وفي الواقع فاقى عندما أكتب لا أعاطب فأرتا ولا شجاً ولا أمة ولا ضميراً ولا دمة . بل أعاطب الكتاب الذين أريد الإضواء إليهم وأسلطهم . هل أعجبكم ما أقول ؟ وهل ترى كتاباً إلى أن يعطى انتسب إليكم حضوراً في ناديتكم ؟ كل أمل أن ترضى كتاباً الكتاب والنقاد والقراء . فالكتابة بالنسبة للكتاب فرع من الأضواء لا علاقته به بالزمن مثلاً أنا انتهى إلى قلية الكتاب . ولما أكتب . وإذا وصلت إلى هذا المستوى

أبسى براعة في عكس القضايا الاجتماعية بدراسة من حيث الدلالة الاجتماعية . وما المانع من أن يجمع كل هذه الجوانب في نقد واحد ؟ وهذا ما أسميه بالنقد الشمولى بمعنى أنى أطلب من النقد أن يكون عملاً أدبياً . وأن ينحو نحو الشمولية بأن يتناول الكتاب من جميع نواحيه مع التركيز على الناحية التي يبرز فيها

س من تكون البت الراوى مباشرة بصميم المتكلم ؟ ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ؟ ولم ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحياناً لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج هذا موضوع مهم جداً . وأحمد الله أن وجه إلى هذا السؤال . لما من يستعمل ضمير المتكلم أو الغائب في القصة فهذا يرجع إلى طبيعة القصة فيها . وهناك كاتب كبير جداً في مصر . لا أريد ذكر اسمه . كتب رواية بهذا المعنى . شاب مصرى يعرف بفتاة إنجليزية فأساء إليها إسائة بالغة . مع أنها فتاة طيبة القلب . فخلص له الحب . وقد استعمل فيها ضمير المتكلم . ولزاد أن يقول إنه رجل وطنى . وإنه أثر وطنه على دوجه . ولكن هذا يعنى أنه ليس آدمياً وليس إنساناً فكيف يمكن للقارئ أن يتعاطف معه وهو على هذا الخلق . كان من الواجب هنا أن يكون الضمير بصيغة الغائب . والأسلم في كل الأحوال أن يستعمل ضمير الغائب . حتى يترجى للكتاب نوعاً من التعبير غير المباشر . كما يسمح بظهور المتصور الساخر . فليفتح له أكثر من باب للدخول إلى موضوع القصة ولحريك شخصياتها بشكل أفضل . ولكن - كما تعلم - ليس هناك قراة في الفن . فالفن يملو على جميع القواعد . وكل ما نلزمه به قد يكون باطلاً في وضع من الأوضاع أو في مكان آخر - الأمثلة

أما موضوع التداخل بين الأسلوبين أحياناً . فكأننا نقول الرواية . وأما ما ذكر من أسلوب . أسلوب السرد وأسلوب الحوار . وأسلوب الوصف . وأسلوب الشعر الدخلى . وبراعة الكاتب هي في أن يستخدم هذه الأساليب كلها في مكانه . وأن يتناوب بها . فينتقل من الوصف إلى الحوار إلى الشعر الدخلى . وهكذا . ولكن يجب مراعاة ما يتطلبه الموضع . واستاذ هذا الفن - حفيظة - هو يجب حفظ . ويتأمل رواياته تتضح لنا براعته في استخدام كل هذه الوسائل . من حوار ووصف وشعر دخلى . أحسن استخدام . وفي براعة هائلة

س ما علاقتك بشخصيات الرواية ؟ وهل هم محبوقتك أم أن لهم وجوداً ساجداً على وجودهم الروائى ؟ وما دورى أصابعك بهم ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟

ج كنت أوجز أن يعنى الله شيئا الكتاب من خلال هذه الاعاث لأبى تركه في الحقيقة . وهذه الاعاث تبدو في نظرية عامة وليست في صميم الموضوع لكل كاتب يختلف عن الآخر . لكن لا بأس . ولستكم عن وجود الشخصية أولاً . أحياناً يتزك الصل الروائى أترا يشعر بأن القارئ قرا رواية ولكن شخصية معينة من شخصيات هذه الرواية هي التي تبقى في الدهن . وربما كانت هذه الشخصية أكثر صدقا من إنسان مخلوق . واضرب مثلاً لذلك بشخصية دون كيشوت . أكون في غاية القصة لو عثت الحياة من الخيال دون كيشوت . بظهور اسمى وأعزهم وأعزهم وأيقنا راسيليكوف في السرمعة والغلاب شخصية واضحة اسمى وضوحاً شديداً . وأنا أطلب في الأعمال الأدبية الكبيرة . أو حتى في القصص القصيرة الحيفة . دور الشخصية التي تبقى في ذهن القارئ . ويصبح لها وجود حقيقى في دنيانا . فمن إذا لنا بأحدهم لسكان مصر فلا بد أن يعطى - كإل عبد الحواد - ضميم . لأنه يعيش معنا . ويجب أن يزد الفن سكان هذه الأرض من هم أهم من تلك العناصر النافذة التي تتلى بها الشوارع

أما بالنسبة للشخصيات التي كتبت عنها فهي كلها . أنا . ولكن من جوانب

كأن هذا صالحو لبقية الناس . وإن لم يكونوا مقصودين بما أكتب . إن جولو
مروى إليهم لابد أن يبدأ من هذا النادى

س : ما الشيء الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلية ؟

ج : لقد انقطعت عن الكتابة منذ مدة . ولكنى اتكلم . واعتنى أن أكون قد
تحدثت إلى لوتار .

س : بالمعكس . فأنا أليس عندك روح غاد من طراز خاص . لا يتحد من نفس
مبه . بل يرسى إلى نوع من الإنشباع العملى الذى يهدف إلى معرفة الإنسان
ومعرفة الذات

ج : اظن أن هذا ممكن .

س : هل يجب أن تصف شيئا استكشفته أنت من خلال تجربتك ورى له أهمية
خاصة ؟

ج : هذا السؤال يفتح الباب إلى المحمرة . فقد لفتنى أعمال كثيرة جدا كان يودى
أن أكون قادرا على الوقوف بها . كنت اعنى أن أعرف بواطن فى الكتابة الحرة
لا يتعدت أسد بها

وأعرب لك مثلا بصدق . رحمه الله . الأستاذ حسن محمود . الذى
ذكرته كصاحب فضل فى السوى الرفيع الذى يملك مجلة المكناب المصرى .
وله قصة رائعة منشورة فى سلسلة اقرأ . اسمها : المكناب الصغير . وهو من
روائع الأدب المصرى التى لم يتحدث عنها أحد . وقد كنت أريد أن أكتب
عنها . ولكنى غير قادر الآن على الكتابة . وهناك بعض الكتاب الذين يهتدون
بمشاريعهم . ولكن أحيانا أقابل بعض الكتاب فأطلب منهم أن يكتبوا عن
كذا أو كذا . وكأنى أريد أن يفعل غيرى ما كنت أود أن أفعله أنا . والكتاب
الثانى هو كتاب إسماعيل مظهر . صاحب القاموس . وصاحب مجلة
التصوير . وهو كتاب جميل جدا فى ترجمة حياته . اسمه : التاريخ الشباب .
أطلب من الكتاب أن يقرؤوا هذا الكتاب وأن يروا ما فيه من جهل وفى

وأبدا من هوايالى فى أحب قراءة المراحل الأولى أو طفولة كل فن . فبلا لا
أحب قراءة المراحل الأخيرة من التصوير . بل أحب قراءة كيف بدأ فى
التصوير . أو كيف بدأ الشعر العربى . أو كيف بدأت القصة . أى مرحلة
الطفولة . لأن طفولة الفن فيها عنصر القراءة . وقد كنت أطلع للتأريخ
لما كورة للمسرح المصرى . ولحسن الحظ تعرفت إلى شخص اسمه « شامل » .
كان صاحب فكرة مسرحية تتجول فى الأرياف . وولعت فى يدى مذكراته
الذى روى فيها حياته الفنية والوجدانية . وكيف أصابه فى وقت من الأوقات
حرج من الانجذاب الروحى أو التصوى . وقد كنت أود أن أكتب عن شامل
عنا لوموعا من الكتابة مثل البيوجيرال الأدبية فليس من الضروري أن أصرع
جلوته . وعندما تكون بين يدي حالة إنسانية واضحة . يستحق الاهتمام بها
والعمل من أجل استخراج كل المصروف والمصاعبات والمنازعات وتساؤلات
العلاقات بين البشر . لأنى لا أجد ما يجمع من الكتابة عنها . ولكنى على
الرغم من وظنى المشقة فى عمل هذا البحث . تولفت

وبقى موضوع أصغر لوجو الحديث عنه وهو موضوع التعبير بالعامية . وأخفى
أنى من عذائى العامية . والعامية لها أسلوبان . أسلوب سوى خاص بالعامى
شراء ويها وما إلى ذلك . وهذا لا قيمة له . وأسلوب عامة أدبية بهذه
الأهالى الشعبية التى تخرج من صميم الشعب . كالأوبيل والأغالى . مثل
« يا وابير الساحة انتشر » و « يا عطين » و « يا عطينى يا ربة » . إلخ .
ومن حيث إلى أبهى الذقة فى التعبير لأنى كلما ولعت على معنى لا أجد لفظا
فى المصطفى يبرهنه كما أريد . ووجدته فى العامية . أعتده والغريب أنى
لا أشر وأنا أنقل من المصطفى إلى العامية . لأنى أخلق فى عندما أكتب .
ولأنى أضع علاقتى بكل شيء . إلا بمطلب واحد . هو الصدق ودقة
التصور . ولنا فطنت أننا الآن وصلنا إلى اللغة المتوسطة وهى التى أسمىها لغة
الصحافة . وهى لغة حرية قادرة على التعبير عن جميع المشاكل وهذه
اللغة الوسطى معقدة فى باب العلوم . ولكننا فى باب الأدب والفن تحتاج
إلى التأنق واختيار الألفاظ المحملة . حتى وإن كانت من العامية .

عنى حى

نجيب محفوظ

س : من وكيف بدأ اهتمامك بالقصص القصصى قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع
والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بدأ اهتمامى بالقصص القصصى بطريق المصادفة منذ مرحلة الدراسة
الابتدائية . عندما رأيت صديقا لى فى أثناء إحدى فترات الراحة
بالمدرسة . يقرأ كتابا صغيرا كان يباع بحصة طيات . وهو عبارة عن قصة
بوليسية بعنوان « بن جوسون » . وقد أعجبت الكيب منه بعد أن انتهى

من قراءته . وكان هذا أول شيء قرأته فى حياتى خارج المقر العلمى
هذا هو مدخل إلى عالم القراءة الخارجية الذى بدأت منه التعرف على
مايسمى « القصة المكتوبة » . لأنى كنت من قبل قد سمعت كثيرا من
القصص المحكية فى البيوت . ومنذ ذلك اليوم دخلت عالم القراءة .
فقرأت بقية السلسلة . وقصة جوسون الأب . حيث لم يكن هناك أدب
للأطفال

س : وفيه أكثر من صوت ، وأكثر من حوار . ولكن الرواية فيها تأمل للذات أكثر

ج : بالقطب .. وفيها أيضا عيل وعشق

س : خلق عالم مواز قد لا يكون متاحا للإنسان أن يحسه في عالم الحقيقة بالقطب .. ولكن الأمر يختلف في المسرح ، فنحن لا نخلق فيه شيئا ، بل نتأهده منجهرض أحداثا .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ؟ أم يبدأ من حدث ؟ أم يبدأ من شخصية ؟ وإذا اختلعت البدايات لديك فهاذا ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التنبؤ ؟

ج : السؤال لطيف جدا .. الواقع أني كنت الروايات التي تبدأ بحدث ، والتي تبدأ بشخصية ، والتي تبدأ بفكرة . والأمر هنا ليس أمر تحطيط . فأننا لا نقول إنه يجب البدء بفكرة أو بشخصية . والسؤال لا يخرج عن كون الموهبة هي التي يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار . ومن علاقة الموهبة بالأحداث والأشخاص ، وما يمكن أن تظهر في نفسه من اهتمام ، أو من دهشة ، أو ما إلى ذلك ، يحفظ ، أو يترك ، أنها تستعمل الكتابة هنا .. والنتيجة واحدة ، فإذا بدأنا بحدث ، لابد للشخصية أن تلعب دورا ، ولابد في النهاية أن تؤدي إلى فكرة . وإذا بدأنا بالفكرة ، فلابد من خلق الأشخاص المناسبين لها . وكذا الأحداث المناسبة لها . وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الحياة سعيًا إلى الفكرة فإن ذلك أعظم طيبة ، لأن السيل الآخر فيه شيء من التكلف .. وليس هذا القول صحيحا ، فالتكلف يأتي من العجز لامن الأسلوب . وقد بدأ من الفكرة ونحن الرواية طيبة تقابلها للحياة إذا ما أخذنا الاعتبار الأشخاص والأحداث .. بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكتشفة ، فتظهر وكأنها شيء متكامل وطبيعي ، فكلنا فيه الأحداث والأشخاص بصورة طيبة ، تتفاعل مع الحياة . وإذا بدأ الأمر على غير ذلك ، فلأبى هذا أن الرواية التي تبدأ بالفكرة من طيبة أن تكون كذلك . بل يرجع إلى أن اليد التي صنعها لم تستطع أن تحكم صنعها وضبطها القسط الكافي

س : أو أن الكاتب أو الأديب لم يستطع التحكم في أدواته بالقطب .. وبعد الرواية وكأن هؤلاء الشخصيات الذين تراهم يجمعون هذه الفكرة ، وأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة . أما ما يتعلق بأثر ذلك في أسلوب التنبؤ فينبغي أن أنه لا يصح أن يظهر فرق في حالة طرح العمل بإفانه التام ولا يجب من بالنا طبعًا أن هناك فرقًا في درجة حرارة الأسلوب في بعض الروايات الشخصية مثل روايات صادق وسامية وهناك من يفضلون أن ينشأ الأحب من حادثة ، تحت رهم أن هذا النوع من الأحب خطر ، وأن النوع الذي ينشأ من فكرة يكون فائرا . ولكن الفتح في هذا النوع لا يرجع إلى ضعف في الفهم ، بل يرجع إلى أن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك . فالموضوع الموجود يختلف في درجة حرارته عن الموضوع الفكري . وإذا وجدنا للموضوع حادثة عند سائر مثلا ، فذلك لأنه فكر ، وليس هذا دليلًا على نقص في درجة حرارته . بل إن من طيبته ذلك . وتنبؤه يجب أن يكون أيضا كذلك .

س : هناك أيضا - عند كامي - مسافة بينه وبين الأشياء ، فهو يعتمد عدم الاتصال عند تصويره الأشياء .

لما الكتابة فقد بدأت كتابة خاصة لإحلالها بالثقة . وذلك أني في قرأاتي - فيما أنظر - تفوجت من الروايات البوليسية إلى قصص المظلومين ، ومنها إلى ما كان ينشر في الأهرام من روايات مترجمة وبعد قراءة الرواية كنت أعيد كتابتها في جوها الأصلي بعد أن تكون قد رسخت في ذهني . فإذا كانت الرواية مثلا تدور أحداثها في إنجلترا أو في أي مكان آخر كنت أكتبها كما هي ، بهدف الاستمتاع

وأما التواريخ والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام فلم تكن أكثر من توافر وقت فراغ أكثر من أربعة أو خمسة أشهر في العطلة الصيفية ، كنت أكتبها في القرية ، وفي هذا النوع من التأليف الخريف

س : فإذا اخترت إطار الفن القصص دون غيره من أشكال التعبير الأدبي ؟ وهل يرجع هذا إلى اعتماد خاص ؟ وكيف تشرح هذا الاعتماد ؟ وهل يرجع هذا للاختيار إلى مزية أو مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وما هي ؟

ج : السؤال على هذا النحو يفترض درجة من الرعي عند الاختيار . والواقع أن انصرافي بالأدب الخالد قد جاء عن طريق المسرح قبل السينما ، لأن عصرنا كان عصرًا مسرحيًا ، فقد كنا نذهب إلى المسرح مع آباءنا . ولذلك فقد رأينا المسرح الخالد قبل أن نقرأ الرواية الخالدة ، لأن الروايات التي ذكرتها في أول الحديث لا تعد من الأدب الخالد . ثم دخلت السينما حياتنا ، ولو رجعت إلى عاصمتها في يومنا من قصص ، وما قصص السبيل من حكايات ، لوجدناها كلها أقرب إلى الروايات كسما إلى المسرح سرعان ما حلت . والناسية الأخرى أن الكاتب عندما يكتب - نفسه أول الأمر - رواية في الممكن أن يعرضها على أخته الأصغر أو الأكبر أو على صديقه لقراءتها . ولكن للمسرحية في حاجة إلى نوع من العرض بشكل آخر . ولا أعتقد أن عندي إجابة عن هذا السؤال أكثر من ذلك ، فلم تكن هناك أسباب واحدة أو اعتبار واحد بين هذا النوع أو ذلك ، ولم يكن هناك تفكير أو حوار بين كتابة المسرحية والرواية كلتي ، من حيث العرض والصعوبات الخارجية

س : هل يمكن القول : إن ذلك قد حدث نتيجة للمناخ العام الذي كان موجودا ؟

ج : نعم .. للمناخ ، وربما الاعتماد أيضا . وكذلك لأن عملية الكتابة أفضل من الحوار .

س : وهل كان ذلك لأن الكتابة تتيح فرصة أفضل للتعبير عن النفس ، على العكس من المسرح ؟

ج : هذا السؤال يحصل بدرجة من الغموض لم تكن متاحة في

س : ربما كان ذلك في السوات الأولى من التجربة ، ولكن الكاتب - عندما يوهن في التجربة - يكتسب قدرة على التفكير والتحليل ، وذلك بعد أن يكون قد استنار عن وعي ، لأن الاختيار يكون تلقائيا في بادئ الأمر

ج : الانطوائيون مثلا - وأعتقد بدرجة كبيرة أني منهم - يفضلون الفن الروائي ، لأنه فردي ، ولأن الإنسان يقرأ وحده ويصغي . ولكن للمسرح في حاجة إلى جماهير تعيش به ويعيش بها

ج . ذلك لأنها لا تستوجب الانفعال ، بل التأمل ، لأن التأمل أهدأ ، ولأنه في هدوئه

س . وكذا أنه يعامله الداخلي

ح . ولكن خروجه حارره يجب أن تكون أقل ، وليس هذا عيبا فيه ، فهو من طبيعة

س . متى تشرع في كتابة الرواية ؟ وهل تعد عسيفا لما قبل الشروع فيها ؟ وما العناصر التي يتناولها هذا التعريف ؟ وهل تعدل - ما بعد أحيانا - في هذا التعريف ؟ وما وكيف ؟

ج . الحقيقة أن ما نسكت القلم لأكتب رواية إلا وكانت متطورة في ذهني الشخصيات والأحداث والبيئة والبيئة ، وكل ذلك يكون مسجلا في فهرست

س . أرجو أن تشرح لنا فكرة هذا الفهرست

ج . عندما أفكر - مثلا - أن أكتب عن شخصية ، فإنني أتصورها في حروف من الحروف .. قد يكون أول تصور لحرفها هو حاتم الرواية ، وقد يكون جزء ، في الوسط ، وقد يكون في البداية ، وما يحدث هو أنني أصجل جزءا في ورقة كي لا أنساها ، ثم تنمو جزءا أخرى تضاف إليها أو يدخل في حياة هذه الشخصية شخصية أخرى ، وتظل تنمو وهي في صورة خبر منظمة ، ثم أبدأ ترتيبها حتى تصبح كتابا متكاملًا ، ولا يبقى هذا في عندما أكتب ألتزم بالصورة الأولى ، فكثيرا ما تصبح شخصية قوية مهمة جدا لأنها فرضت نفسها ، ويجوز جدا أن تكون شخصية وكل هذه الاحتمالات موجودة ، ولكن عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط هذا من إعداد مخطط للرواية قبل الشروع فيها ، ولكن أحيانا - حل الظهور من ذلك - أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر ، بمعنى أنني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني أكثر من الرغبة في الكتابة ، فلا موضوع ولا مضمون ولا حدث ولا شخصية ، وفي هذه الحالة فإن الكلمة الأولى هي التي ستؤدي إلى الثانية ، فإذا بدأت مثلا بكلمة « خرج فلان من بيته » فالله وحده أعلم بما يأتي بعدها ، والمخيلة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف يؤدي إلى آخر حتى تنتهي الرواية ، وقد انتهى إلى شيء لولا أن إليه النفس ، وله الخلق

س . يحدث إذن أن تترك نصك شيئا ما من التلماني في الناول

ج . ليس شيئا ما ، فقط ، بل لظافة كاملة ، فمتى أبدأ لأعرف ماذا سأفعل

س . يودي لو عرفنا نموذجنا من الروايات التي تنطبق عليها هذه الطريقة في الناول

ج . النوع الذي يطلب عليه هذا الطابع الجديد في « تحت الظل » ، و « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ، و « شهر العسل » ، و « الحديقة » ، وفي أجزاء صغيرة لم تظهر بعد من « رأيت فيها يرى النائم » ، وهناك روايات تجمع بين التخطيط والتلقائية ، كان تكون البداية فيها فكرة عن شخصية أو حدث أو عيبا معا ، ولا أدري ما سوف أفعل

هذه الأعطال الثلاثة قد طرقت كلها ، ولكن العسل كلما كان كبيرا احتاج إلى تخطيط والا تاه فيه الكاتب ، ولذلك فقد صعدت فهرما للتأني ، ومظا

لكل شخصية ، لأنني كنت موظفا ، وكانت ظروف عمل لي تجعلني أنقطع عن الكتابة لفترة ثم أعود إليها ، ولأنني كنت أعتني أن أتكم عن « أحمد عبد الحواد » وتكون حياته سوداوين فأقول إنها رفاقا ، ولأن الرواية كانت تضم كثيرا من الشخصيات ، فقد كنت أصجل الملامح للشخصية والشخصية . ومثل هذه الأعمال الكبيرة لابد أن يلجأ الكاتب فيها إلى مثل هذه الوسيلة ، لأنه لا يستطيع أن يرسل فيها هكذا ، وكذلك كانت التجارب التلقائية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد وهذه التجارب التلقائية ألقا إليها من قليل الاستغراق أحيانا عندما أكون منغمسا في كتابة موضوع طويل مربط مخطط ، لأن التلقائية عندي تزداد ولكنها عند الآخرين منحد وملموسة لا يجيدون بها ، أما عندي فليست كذلك ، وأنا من حيث النقي والتعريف عن الشخصية فأنظر لبقان لستبان ، فالصورة تزداد التي للزاد ألقا ، وما بأكثر مما يمكن تصوره

س . والتلقائية الشخص في النهاية مرتبطة بنظام تفكيره ورؤيته ولا يستطيع أن يهرب منها .

س . هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذه الس ، وما موقفك من نظري والعمل من هذه القصة ؟

ج . عندما بدأت الكتابة كانت فكرتي أن في فن الرواية ماهر صواب ومخطأ ، مثل النحر غاما ، وأن هذا الفن أوروبي ، وأنني إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بدأت الحياة المنشودة ، وهناك كيهيات متعددة لكتابة الرواية ، منها خروج المؤلف من الرواية ، أو دخوله فيها ، أو وجهة النظر ، أو ما إلى ذلك . ولأنني كنت مبتدئا فقد كنت ألتزم القواعد ، أما الآن فلا أهم بأى شيء من هذا إلا بالتعريف من ذاتي بحرية تامة ، سواء أظن هذا التعريف أو اعتمدت أو حتى تناقض مع القواعد ، فهي لأنها إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد في نظري إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ، أي ليس هناك قواعد ، ويصح جدا أن يكون في أسلوب الذي أكتب به .

س . هذا لأنك كنت لمسك قواعد خاصة بك ، بمعنى أن من يجب مخطط قد أصبح له قواعد خاصة بخصه نفسها .

ج . بالضبط .. أكتفت هذه القواعد فأرسلت ، فأنا لا أهم بشيء من هذا .

س . حدثت هذا - بالطبع - بعد مرحلة التفكير من هذا الفن .

ج . حدثت بعد محاولاتي كتابة القصة الصحيحة أيام أن كنت أرى القصة الصحيحة هي ما تخرج للقواعد ، وأن غير الصحيحة هي ما خرج عيب

س . في أي مرحلة كان ذلك ؟

ج . كلما تقدمت للكاتب في الكتابة استبان بالقواعد .

س . المعروف أن رواياتك التاريخية - مثل رادوييس - كانت تجمع للقواعد ، وهي روايات المرحلة الأولى ، فهل حدثت هذه الثقة بالتفريق إلى أن بدأت تشرع عند مرحلة معينة أو رواية معينة أنك غير منتم بالقواعد ؟ بالضبط . كان هذا حتى الثلاثية ، وهاية ما لي الأمر أن الطبيعة الخاصة تعبر عن ذاتها رغم القواعد دون أن يحس الكاتب بذلك ، ولكن في المرحلة الأخيرة ليس عندي ما يسمى « قاعدة » ، بل أكتب الرواية كما أريد ، ولا يعني إن ختمت القواعد أو خرجت عليها ، أو حازت الإحباط أن لم تحز ، وكل ما يعني هو الكيفية التي تشكل بها الرواية ، وهذه هي القاعدة

- س متى تكون أنت الراوى مباشرة بصيغ التكلم ، متى تكون الراوى الذى
ج يقف خارج الرواية . ولماذا ، وهل يتداخل هذان الأسلوبان عندك
أحيانا ، وكيف ، وما الهدف من ذلك ؟
- ج النوع الذى أكون فيه الراوى مباشرة قليل جدا عندي ، لأن من النوع
الذى لا يتدخل في الرواية إلا مرغما .. ولكن القاعدة عندي أن الراوى هو
الشخص الذى ليس هو المؤلف . وعندما أقول « إن فلانا خرج .. » ،
فليس يجب مخطوط هو الذى يقول وإنما الذى خرج هو الذى يقول .
وكذلك عندما أقول « كان يرى .. » أو يشعر بكنا ، فقلت أنا الذى أقول .
بل هو - الذى يرى ويشعر - ولكنه لا يتكلم بالأسلوب المباشر . أما أن
أدخل بذاتي كراوى وكماؤلف ، فلأنا لا أذكر أنى خطئا ، ولا أغفل أنى
سأفعلها
- س هل يتناقض ذلك مع الفن ؟
- ج أبدا . وإذا ارتاح كاتب إلى هذه الطريقة فلا بأس
س هذا يعنى - إذن - أنك لم تسرح إلى أسلوب التدخل المباشر
ج لا . ولو أردت من القارئ أن أكون الراوى والمعلق إلى الحد الذى تكون فيه
بقية الشخصيات مثل الأشباح فسوف أفعل
- س ما علاقتك بشخصيات الرواية . وهل هي محدودة ؟ أم لا ؟ أم لا ؟ أم لا ؟
سابقا بوجود الرواية ؟ وما دواعي اهتمامك به ؟ وما دواعي اهتمامك بهم ؟
حيث ؟
- ج أود القول إلى متى لو أردت اختلاقي شخصية بلا أصل - فسوف يظهرها
أصل ، إلا لا شخصية دون أصل . ففلا من الممكن جدا أن أقول إن فلانا
له أصل ، وأن فلانا آخر ليس له أصل . ولكن فلانا هذا - الذى نزع
أنه دون أصل - إذا ما حلت صفاته أجدها في عدة أشخاص نراهم .
وإن لم يكن هناك ما لا يرجع إلى أصول في الحياة - حتى إذا تصورنا أن
هناك شخصا يظهر - وهذا تصور بعيد - فإن الشخص موجود . والطيران
موجود . وكلا الشخص والطيران مأخوذ من الطبيعة والخيال . ولذلك
سواء أكانت الشخصية لها أصل أم لا . فلا بد أن ترجع إلى أصول
ولكن هذا الأصل مجرد أن يدخل في الرواية يحدث له عوامل أخرى
التصوير ليعا لسياق الرواية ، ولما تصور المؤلف الذى يقدمها ، معنى أنه
يكتسب تغيرات من السياق ومن المؤلف أو من ذاته . وإن أردنا مثلا هذه
العمية فهو أنا عندما أريد أن يرى بناية . فنقطع ما الأحجار من أجل .
وقول صادق إلى كل أحجار هذه البناية من أجل . ولكن تقطيع
الأحجار قطعا صغيرة ، أو ككلا في حجم أحجار أقيم . إنما تقطيع مزاجنا
نحن . وللوظيفة التى مترددا عليها ، فالقلم غير مستثنى غير القلم
والشخصيات كلها في الحياة . ولكنها تتغير لتؤدى دورا جديدا في حياة
جديدة معها الفن . فالقلم دائما خففة مشتركة بين الواقع والخيال . ولا
جديد فيه إلا ما يضيفه إليها الفنان من ذاته وتصوره . ويكون اتصاله
بالواقع لا شك فيه . واختلافها من الواقع أيضا لا شك فيه . ولكن
الاختلاف عن الواقع يأتي بقدر ما يفسى عنها المؤلف من ذاته وتصوره
ورؤيته . ولذلك فإن كل عمل من هذه الناحية مهما كان موضوعيا فهو
ذاتى ، وترجمة ذاتية . باعتبار أن خيال المؤلف ورغباته وميوله ومبادئه قد
انطبع في
- س وددت غلوضومية للطفلة غير ممكنة ؟
- ج ليس هذا فحسب ، بل هي خيال . والتصوير الفوتوغرافى خيال . وهذه
الأشياء يقولها الناس ولا يعرفون ما معنى .. فماذا فرضت الشخص
نفسها على فهذا مهم جدا ، لأننا نرى الكثير ولكننا نهم بالقليل . مثلا ،
لأننا نختار رجل ما امرأة يحبها زوجها له ، أو لأننا اختارت امرأة مديحلا
بجته زوجها لها ، وأمام كل منهما آخرون كثيرون .
- س هذا بالطبع يرجع إلى تناسب ذاتية في تكوين الشخص وميوله
- ج بالطبع لا شك في هذا ... رجل ما آثار اهتماما أكثر من غيره عند امرأة أو
العكس . أو أن هناك استجابة معينة ، ولذلك فإن المرأة عندما يكون
صغيرا ليس لاهتماماته حدود . لأن كل شيء جديد بالنسبة له . ولكنه
عندما يكبر . وتتكون لديه فكرة من الدنيا وهي الوجود . فإن القليل هو
الذى يهمه . وهذا هو السبب الذى من أجله نرى بأوقات أو نرى بأوقات
لا نجد فيها ما نكتبه . وقد قلت ذلك مرة في حضور صديق ، فرد على بأن
المرأة تشر قصة كل يوم .. وهذا صحيح . ولكن هذه القصص ليست
قصص .. أيام كنت صغيرا كانت كل قصة قصص ، لأن كل ما يثير دهشتي
لهوى ، أما الآن فلا .. فلأنا أريد الآن ما يناسبى .. مثلا ، ماذا يسوي
في الوجود الآن ؟ بالطبع هناك شيء يسوق على .. سمة ما شئت من
تسميات .. هذا مهم بالإصلاح . وطالما مهم بالضرورة .. وآخر يوم
بالبحث عن ذاته . أو بالبحث عن معنى الوجود .. في هذه الحدود يختار
الكاتب .. وكلا كير المرأة ضالت دائرة اهتماماته ، وهكذا حتى يؤول
الخيال به إلى شيء واحد
- س ذلك لأنه يختار ما يضيف إلى ما يشكك
ج بالطبع ، وإلى رؤيته .
- س وكلا ضيق وصحمت رؤيته قلب لأشياء التى يمكن - في هذه - أن
تضيف شيئا . لأنه يكون قد تكون هذه الاهتمامات من مجموعة اهتمامات
كثيرة شئت في سبق . ونذكر لابد له من شيء جديد
- ج لذلك - لها معنى - لم تكن عندي مشكلة لها الكتب ، فقد كان أى شيء
ممكن . وكل شيء يستحق الكتابة . ففلا إذا سمعت بأن هذه كانت
زوجها ، لم أتمكن أن أكتب عنها ، أو أن هذا ضرب ذاك كانت
ممكن . أما الآن فليس كل شيء ممكنا . وهناك حوادث مثيرة لا أحضر
ها . ولكنها لا يهمنى
- س هل يمكن أن نحدد صورة لما يملك الآن ؟
- ج ما يهمنى الآن يشبه ما يهمنى إنسانا مسافرا إلى الإسكندرية وصل به القطار
إلى محطة سيدى جابر . فبدأ يتأهب للنزول يحمل حقيبته استعدادا لرحلة
نوموت
- س هناك فيها شكل مبهمة ومغلق
- ج لأب شيء مطلق ومبهمة ففلا . الاستعداد للرحلة الأخيرة
- س أصر به صديق . ولكن من الزاد الذى تزودت به ، وماذا في الحصة ؟
- ج أحفظه أن شيء يتساءل عن الخطوة الأخيرة
- س هو من من يمكن أن يبريق مثلا ؟
- ج ففقد هو ما يهمنى الإنسان في هذه المرحلة أكثر من أى شيء آخر

- س : البحث عن معنى الوجود .. ومعنى للحياة ؟
- ج : هم
- س : وهل هناك إجابة ؟
- ج : بوم أن نجد لمره إجابة فن يكتب ، وماذا يكتب إذا وجد الإجابة التي يوافق إليها .
- س : الكتاب .. إهد .. عندك عملية بحث ذهب عن الإجابة ؟
- ج : بالضبط .
- س : يحمل في أن البشرية كلها بوم أن نجد إجابة ، فليس هناك مبرر لوجودها
- ج : لا شك في هذا ، ولذلك فإن من السهولة جدا أن تأتي المرء ويقول كفى من الكتابة ، لأن هذا يعني أنه لا يلزمهم معنى الكتابة ، ولا يلزمهم أبعادها الحقيقية ، في حين أنها فرع من البحث الدائم .
- س : ما موقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير ؟ وهل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عما في أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف بها تحقيق قيمة حياتية ؟ وبأي معنى وكيف ؟
- ج : الحق أن اللغة قد تكون هذا لذاتها في بعض أنواع الكتابة مثل الشعر . ولكنها في أنواع النثر وسيلة لها كانت ، ومنها أولاها الكتاب من كتابة ولا يمتنا من هذه الوسيلة مجرد ما تؤدي إليه فحسب ، بل بهذا العناية بها كتابة فائقة ، لأنها لن تصل إلى شأها إلا أن خلال هذه العناية
- س : إذن هي وسيلة وحيدة في نفس الوقت .
- ج : نعم وسيلة وحيدة .
- س : بمعنى أن يحاول الكاتب بلورة اللغة ؟
- ج : بالضبط .. يبحث في الأسلوب عن لغة تناسب الفعالة الداعية . وينتق وبحث التركيب من أجل أن يصل إلى هذه اللغة الموجودة الآن . ولذلك فإن كل كتابة جديدة ، وكل كتابة عتاء . ولو كانت الكتابة وسيلة متصلة عن موضوعها .. وهناك من يتجهون في هذا .. لكن في ذاتها شيئا لا يحد به ، ولأصبح للهم هو الموضوع فحسب . وعلى هذا النحو إذا ما وجد الموضوع فن الممكن كتابته في أسبرع أو أسرع ما دلت الكتابة خارجة عن الموضوع ، وما دام موزعا يحدد في تأديته وحسب . ولكن لأن اللغة عندى جزء لا يجزأ من الموضوع ، فإن عندما أكتب أذكر وكأنى أكتب لأول مرة
- س : وإذا ن ظلك رواية لنسبا لخاصة بها ، وأسلوبها وسلاحتها .
- ج : بالضبط . وهذا يقتض عن كتابة المقال مثلا ، فإذا وجدت الفكرة صلت الأمور في طرلها .
- س : هذا يعني أن المقال له لغة خاصة ، وأن للرواية لغات مختلفة .
- ج : وجليدة فالحا
- س : ولكن أليس هذا في إطار عام تتحرك فيه اللغة مع وجود متغيرات ؟
- ج : بالضبط ، وهذا ضرورى ، وهو ما يخطط في النهاية يقول إن كلمة «الأسلوب هو الرجل» كلمة حكيمة وصحيحة .
- س : هل يعنى هذا أنك توصلت إلى فكرة بالنسبة للفصحى والعامية أو انبيت إلى رأى فيها ؟
- ج : بالضبط ، ولكن من خلال هذا تأتى للمقالة ، وهي أكثر من مشكلة العامية ، لأن العامية في ذاتها مرعبة ، وتساعد على التصوير بسهولة عندما
- س : يحمل الكاتب شخصية من الشخصون لتحدث العامية . أما العاناة الحقيقية فهي أن يحمل الكاتب الشخصية لتحدث الفصحى بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر
- س : في هذه الحالة تكون مهمة اللغة هي التعبير والتشخيص معا والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامة إلى الفصحى بحيث تكون قادرة في نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أنه الشخصية هي التي تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها .. وهذه العاناة لا تواجهها لها أو تستخدمنا اللغة العامية
- س : وهل هناك سبب جدا يك إلى الانبعا إلى هذا الموقف من قضية اللغة موقف ضرورة التعبير بالفصحى ؟
- ج : ليس السبب أدبيا .. ويصح جدا أن يكتب كاتب بالعامة ويحرم كتابه لأنها معبرة ودالة . ولكن السبب الذى جعلنى أقبلت بالفصحى سبب قومى ، أنهولوجى ، وهذا مايجب أنكبد هذا العناء .
- س : تقصد الحفاظ على اللغة العربية ؟
- ج : وعلى الوجدان الذى أعمل له
- س : القوس أم العرب ؟
- ج : القومى .
- س : والعرب أيضا ، لأن الفصحى قادرة على عاطية القارئ .
- ج : كل حال الأمر .. لكني أحمده المسألة .. ألى أريد أن أطرح اللغة التجريدية للفنون الجديدة ، ألى لأريد أن أهدر الفصحى لوجود صلة قوية بين روسيا : قومية وروحية .
- س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة من نوع خاص ؟
- ج : نفس عموما يصير عن تجربة إنسانية ، وهو لا يخلو من قيمة معرفية حتى وإن كانت بذاتها معرفة ثانوية .. وأنا لا أقدم الرواية لأعطى من خلالها معلومات عن شئ معين ، بل أعطى تجربة حياة يعيشها القارئ .. هذا هو الأسس . ولو كان الأساس معرفيا صرفا ، لكان هناك من الرسائل ما هو أجدى . وحتى في الروايات التاريخية لم أكن أقصد إلى التعريف بالتاريخ ، بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ . والحقيقة أن العمل الذى ليس معرفة بمعنى Knowledge ، بل تجربة حياة يعيشها القارئ ولدى
- ج : لأنها تعطى الحياة طولا وعرضا لم يكن لها .
- س : أليس ذلك معرفة بالحياة ؟
- ج : معرفة بالحياة الوجدانية
- س : هل تستهدف برواياتك تأصيل قيمة اجتماعية ، أو مبدأ أخلاقى ، أو وجهة نظر في الحياة ؟
- ج : كل هذا يأتي نتيجة حتمية للكتابة دون أن يكون هدفا . والأصل في الكتابة أنها نشاط يحدث إشباعا . ولكن هذا النشاط لا يندرج في فرع ، والكاتب الذى يكتبه ليس فارغا ، ولكن له قيمة وتصويرته . وإذا وهو يمارس هذا الامتناع نتج عن ممارسته أشياء حتمية نسميها القيم أو غير ذلك . وقد يلجأ البعض إلى الكتابة بهدف محدد لخدمة محددة ، ولا أعظم أن كنت من هؤلاء ، لأنى أحييت الكتابة قبل أن أعرف القيم والمبادئ في الحياة .

الحق أن هذا السؤال لا يجدر طرحه على الكاتب عندما ، لأن بلدنا فيه ٨٠٪ أميون و ٢٠٪ معطلون ، منهم ١٠٪ معاقون ، فكيف يوجه لنا مثل هذا السؤال . لو كان شعبنا كله قراء لاختطف الأمر ، لأن الكاتب عندنا صيحو لم يكتب .. هل يكتب للفلاحين ، أم يكتب للعمال ، أم للموظفين ، أم للأرستقراطيين ؟ .. هذه المشكلة لم نواجهها ولم نشعر بها إطلاقاً . ولذلك فقد ذهب مارتو كتاباً بعنوان « لمن أكتب » ، أما عندما نفرد وجه إلى هذا السؤال للإجابة على أكتب للمثقفين .. والحق أن الأدب بعد أن يكتب ، يمكن للقارئ أن يشعر بوجوده أنه كتب للفائدة لناس دون آخرين ، وأنه يهاجم البعض ويليد الآخر ، أو يصاطف مع هذا دون ذلك . وهذه الأمور تأتي كلها تلقائية بها لحرف الكاتب

وإذا وصل الأدب عن طريق وسيلة من وسائل الإعلام ، فإن المثلي يكون مشاعداً أو مستمعا وليس قارئاً

بالضبط .. وهذا السؤال يمكن أن يوجه إلى وسائل الإعلام ، فليها ركن للفلاح وركن للعمال ، وركن للطالب ، وآخر للشباب وهكذا

ما الذي الذي نود تحقيقه في كتاباتك المستترة ؟
مريد من اكتشاف الذات إن أمكن ، والأكثر من هذا ، أن أحيي ، لأن عندما أقول عن الكتابة أشعر أنني ميت .

هل معنى ذلك أن الحياة توازي اكتشاف الذات ، أو مبررة أعمق بالذات ؟

عندما لا يكون عندي ما أكتبه أشعر كأنني ميت . ولذلك عندما قالوا إن هنجواي قد انصهر لأنه لم يجد ما يكتبه ، فقد أيسر في ذلك ، وهو كما تعلم لديه لثال والقصور والفهرة . ولكنه لم يخلق الحياة دون إبداع ، لأن الحياة عنده توازي الإبداع

هل يجب أن نصيف شيئاً استكشفته من خلال تجربتك و ترى له أهمية خاصة ؟

الواقع أننا نكلمنا في أشياء كثيرة

هذا صحيح ولكن الفكرة هي أننا نود أن نعرف النتائج التي توصلت إليها من خلال التجربة المرعبة ، إذا ما كان هناك نتائج

ليس عندي ما أنصيفه إلى ما قلت ، فقد نكلمنا في كل شيء

ج

س

ج

س

ج

س

ج

س

ج

س

ج

إذن فالكتابة عندك عنصبة إشباع ؟

نعم . الكتابة مثل أي نشاط فكري يحدث لأنه وإشباعاً من خلال هذه معنى . ومن أجل ذلك ، انجذبت إليها ، لأنها شيء للبدع يفتح عندي جانباً ما ، وقد مارستها قبل أن يكون في لي الحيرة هدف ، سوله أكان أخلاقياً أم اجتماعياً أم غير ذلك . والكاتب وهو يفتح في نفسه غريزة الكتابة تأتي القيم منها في ما يكتبه . ولكنني أصور للسؤال في شيء من النقد أفسق مثلاً بسيطاً . الكتابة مثل النشاط الجنسي ، الذي لا شك في أن الشباب يسعى إليه أول الأمر لا محطه من الله ومسته ، ولكنه عندما يتضح يرى هذا النشاط بصورة أخرى محطل في تكوين الأسرة والمثلية ولتحقيق الاستقرار ، وهذا في الواقع يتعلق بالنشاط الجنسي ، لأن الطبيعة تحفظ نوعها عن طريقه . ولكن بعض الناس لا يكتبون من مجرد تحقيق الأسرة والمثلية ، فيسعون إلى إشباع هذه الغريزة بغير الوسيلة فقط ، ولو كانوا صادقين لا كفواً بتطبيق هذه الغاية . ولكن الأمر في الحقيقة أمر إشباع غريزي لا يوقف . وهذا لا ينطبق على الكاتب الذين ولجوا عالم الكتابة بوعي وقد كان مارتو فيلسوفاً يرى أن نشر فلسفته عن طريق الأدب يعطيها قوة أكثر ، فدخل الكتابة بوعي ، وهذا أمر آخر ، ولكنني لم أدخل الكتابة من هذا المدخل

ولكنك من خلال هذا تكشف فلسفة .

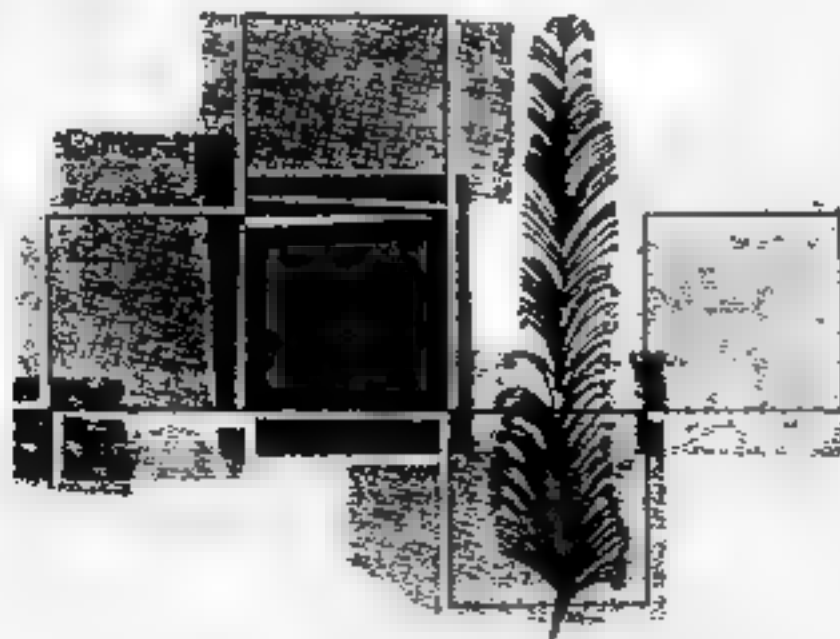
هذا أمر حمي ، لأن الكتابة في مرحلة متقدمة من حياة الكاتب تصاحبها مرحلة وهي تحقيق شيئاً من اكتشاف الذات والحياة والتوصل للطبيعة أوجدت هذه اللغة عندي من أجل صلتها بالروحانيات الإنسانية من قم اجتماعية ، ولكنني لم أكن ألتج هذا

ولكن اختلاف مراحل الوعي يتبع عنه . في البداية - أن الإنسان ربما يمارس أشياء بحكم الغريزة ، ولكنها في الوقت ذاته تخرج به مرحلة بعد أخرى إلى اكتشافاته .

الأمر بالنسبة للكاتب لله وإشباع .. ماذا فصلت به الطبيعة ؟ هذا ما سيكتشفه الكاتب فيما بعد

في تصورك ، من قارئك الذي تكتب له رواياتك ؟ وهل يكون هذا القارئ حضور ما في صلبك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما - وإن يكن غير مباشر - فيما تكتب ؟

نحيب محفوظ



إحسان عبد القدوس

س : متى وكيف بدأ إحسانك بالتمسك بالقصة وقراءة كتابه ؟

ج : لقد بدأ إحسانى بالقصص القصصى - فى الواقع - منذ الصغر . ومنذ تعلمت القراءة فى سن السابعة أو الثامنة تقريبا كانت هوايى الوحيدة قراءة القصص . وخصوصا - مثل أى صغير يبدأ - تعودت قراءة روكامبول وأوسين لوبين . وكنت أثار تأثرا شديدا إلى درجة الانفعال والإحساس بالحروف كما اقروا دائما صيحتها . وقد كان هذا يحدث إلى الحد الذى كنت أصرفه أحيانا على بقاء مربيى إلى جوارى نتيجة لما أشعر به من خوف . وعلى الرغم من ذلك فلم أكن ألغى عن القراءة . ومن ناحية أخرى كنت أثار تأثرا بوالدى الأستاذ محمد عبد القدوس . لأنه كان كاتب فى الأصل ولم يكن يكتفى فقط . وكان يكتب المسرحيات والشعر . وفى البيت كنت أجلس إلى جوارده وهو يقرأ الليل ساعرا يكتب وأنا أقرأ . وقد كان أول محاولتى أن أعطه به ان الملهة . وأول متعلقت الكتابة بدأت بحالة كتابة قصة " كان الذى يكتب الشعر والرحل . وكنت ألهة أيضا فى ذلك . ولكنى كانت محاولات غير ناجحة . وأول قصة كتبها كانت وعمودى سحرى حوى حوى حوى أو إحدى عشرة سنة . وكنت فى المرحلة الابتدائية . وقد كنت أقرأ فى كتابها بما قرأته من قصص روكامبول وأوسين لوبين والفرسان وغير ذلك . كتبت مسرحية تقليدا لوالدى . ووصل الأمر إلى أن جمعت أولاد العائلة والحارة إلى كتابتها وبدأنا بحمل هذه المسرحية . وقد فلت بتحمل دور البطل طبا ولكنى لارث وأنا أصل . إلى حد أنى يكتى يومها . ومنذ ذلك اليوم لم أمتل أبدا . ولم أحب التمثيل . ثم استمرت الهواية بعد ذلك على شكل كتابة أسطر الأدبية والأرجال والأشعار والقصة . ثم استمرت القصة معى واندمت الشعر والزجل . لأنى لم أظفر فيها

س : ربما كان ذلك لأنك وجدت نفسك فى هذا السرح الذى ؟

ج : هذا صحيح

س : ولكن لماذا كان التمسك بالقصة دون غيره من أشكال التعبير لادى غرمت إلى نفسك ؟

ج : مثل ماقلت من قبل . كانت القصص هواية طبيعية لقراءة منذ بدأت القراءة والكتابة . وقد تمكنت الهواية إلى أن أصبحت إنتاجا . والسبب الثانى الذى كنت متأثرا جدا بوالدى . والسبب الثالث هو أنى كنت كلما كثرت أرددت ارتباطا بمجتمع والذى . وقد كان اهتماما بهم الأدباء . مثل العقاد والمادى . لأنها كانت فى أول الأمر مجلة تجمع بالكتاب والأدباء . ثم أصبحت صاحبة جريدة روز اليوسف . وكان استطلاعها بالكتاب والأدباء أكثر . وبالطبع - كبداية - لم أثار بالسياسة وإنما تأثرت بالأدب فاجهت هذا الاتجاه الذى انتهى إلى الكتابة القصصية

س : هل يرجع هذا إلى استعدادك الخاص ؟ وكيف شرح هذا الاستعداد ؟

ج : يرجع إلى غيرة أو حرايا خاصة هذا الإحساس ؟ وماهى ؟

ج : يرجع أساسا إلى الغيرة التى ولدت وتربيت فيها . فقد كانت بيتة يسيطر عليها الفن . لأن والدى على الرغم من أنه كان مهتما إلا أنه أشير ككاتب ووالدى كانت قناعة . وقد كان كل الحواصلى فى فى وأديا . وعلى الرغم من أنى تربيت فى بيت جدى - وقد كان رجلا دين - إلا أن الفن كان حوزرا على جذاب التأثير الذى مبقى أن أوضحته

س : ربما كانت مشانك فى بيت جدك - وقد كان رجلا دين . وللدين ارتباطه بالعلم والبرهنة - كان لها أثر فى ذلك

ج : نعم . كان هذا عاملا أساسيا فى تلاقى . وأنا بدأت التظافة الدينية وأنا صغير جدا . خصوصا من ناحية القرآن . لأنه لا يمكن أن يتم فن عربى إلا من خلال دراسة القرآن . ليس هناك كاتب عربى يمكن أن يصل إلى درجة معينة إلا عن طريق قراءة القرآن ودراسة . وبالطبع كان أقرأ القرآن منذ صغرى فى بيت جدى . وكانت المدارس آنذاك تدرس القرآن . ولكنى كنت أقرأ القرآن بطيعة معينة . وهى أن أريد أن أفهم . واكتشف وأعرف . فقرأته كثيرا جدا . وقد أثارنى قراءته جدا فى شيء قد لا يتنبه إليه الكثيرون وهو موسيقى اللغة . الأساس لموسيقى اللغة العربية هو القرآن . فالتلفات فيه والتعيرات التى ترد على سبيل الاستطراد . كل هذا اسمه موسيقى . وليس معنى هذا أن ملاكته يحمل نفس الموسيقى . لأن الموسيقى تطورت . ولكن الشيخ بموسيقى القرآن كان هو الأساس . والحقيقة أن " كلاسيك " موسيقى اللغة العربية هو القرآن . ومن أجل ذلك ألتصق كل شاب يتجه إلى الكتابة أو يريد أن يصبح كاتبا بأن يبدأ بقراءة القرآن ودراسة دراسة كاملة . حتى يستطيع أن يجد نفسه فى موسيقى الله

س : كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ومن حدث أو من شخصية ؟ وإذا اختلعت الابداعات بتدبث عباد ؟ وماأثر ذلك فى أسلوب التنبذ ؟

ج : الواقع أنى ألتصق عن كثير من الكتاب فى أن القصة تبدأ برواى . بمعنى أنه لابد أن يحضر على بالى رأى لربى أن القصة منوص من شيء معين ؟

ج : نعم . وهذا الرأى يقوم على حانة إيجابية لاستطفا مثلا . وهذا الرأى بعد ذلك المضمرة فى فكرة . وبعد أن أصل إلى هذه الفكرة أقوم بترجمتها إلى حوادث وشخصيات . من قليل أن هذه الفكرة تصيرها الحكاية على نحو معين . ويكون الشخصيات فيها على نحو معين . وهكذا . ومن أجل ذلك فإن كتابة القصة تستغرق منى وقتا طويلا جدا حتى أستقر على الصورة التى سأكتبها . معنى أنى لأعسلك الظلم للكتابة إلا بعد أن تستقر صورة القصة فى ذهنى

س : هذا عكس مايشع حثك من أنك حل استمد دى

ج : أنا أكتب كثيرا لآى الفكر كثيرا وقد الفكر فى القصة مدة تصل إلى ثلاثة شهور . حتى تكمل فى ذهنى وفى عيالى . حيث أشعر أنى أعيش فى إلى الحد الذى لا يمكن لأى شيء أن يخرجنى عنها إذا بدأت كتابتها . وهناك من القصص مايسغرق من التفكير فيها سنة كاملة . وأحيانا فى خلال العام أكتب قصة أخرى تكون قد اكتملت من قبل القصة التى مازالت فى طور الأكمال . وأنى تظل فى دائرة التفكير إلى أن يسيطر على إحساس قوى بالى أعيشها وأحيانا دائما . فأبدا كتابتها . هناك شيء آخر قد لا يكون معروفا هى أيضا . وهو أنى أتردد جدا وأنا أكتب القصة . وأنى أهتم على السبيل لإحساسى . لأن الإحساس عا أكتب يكون مسويا على عاما . أحيانا يحضر على بالى فكرة . وأتوهم أنى قد دروسها . فأبدا كتابتها . الفصل الأول

أثرت قرائن في الإنجليزية على لغتي العربية . وانفدت من الأدب الإنجليزي إلى استطعت أن أطور الأدب العربي الخاص في من حيث أسلوب السرد نفسه وتشكيل الحبكة . وقد نادى ذلك كثيرا في أن يصبح لأسلوب شخصية قائمة بذاتها . ليست متلفة بأية شخصية أخرى

وما الروايات - على وجه التحديد - التي قرأتها وأحسنت أنها أثرت بك ؟
ج لا أذكر الأسماء . لأن ما قرأته كثير جدا . ثلثا قرات كل إنتاج أوسكار وايلد وكثيرين غيره . لا أعرفهم أحدهم الآن . وتأثرت بهم جدا . وكنت عندما أصعب بأحدهم انتقل بسرعة إلى آخر حتى لا يؤثر على الأول
س متى تكونت الرواية مباشرة بصير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوي الذي ينفخ خارج الرواية ؟ ولماذا ؟ وهل يتداخل عددا الاستديان أحيانا بتدبير ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج هذا في الحقيقة سؤال أساسي إلى أقصى حد
س هذه الأسئلة مبروعة من وجهة نظر فالفريد أن يعرف كيف تم عليه الإبداع في كل رواية . متى تكون رواية بصير المتكلم ؟ ومتى تكون رواية خارج الرواية

ج كما قلت لما كنت دارسا بالنسبة لنفسى . ولا أنا دارس بالنسبة لقراءتي في القصة . ولكن عندما أكتب . فإني أكتب في انطلاقي وحرية
س من خلال قرائن القصصك انصوب أنك لأن تكونت أنت الراوي . من الشخصيات هي التي تتحرك .

ج أحيانا . أكون أنا الراوي طوال القصة كلها . لأن أسردها كلها . وأحيانا تقوم على أبطال يسردون . ولكني لا أكتب هذا ولا ذلك . وهناك قصص كتبها بصير المتكلم . لأننا الذي نقول . ولكن هذا في الحقيقة لا يكون نتيجة اختيار . بل يكون نتيجة انشغال وإحساس بأن يجب أن أبدأ هكذا .
س إذن قضية الإحساس هي التي حددت . ما إذا كنت أنت الراوي بصير المتكلم . أم الراوي من خارج الرواية ؟

ج هذا ما يعطى أحيانا أبدا ولا يعطى مبادئ به . فالرغبة قد إلى أن أحسن بأن أروي أن أبدأ من طريق آخر
س وإذا لكل رواية تعرض أسلوب ؟

ج والأسلوب الذي فرغت أو التفتت به . إما أن يرمي أو لا يرمي . وهو في الغالب يرمي لأنه يكون انطلاقا في

س هو نوع إبداع من الظنانية السبة التي ليست محكومة بمرور ؟

ج ظنانية هيبة ولكنها تنجح متى . وفي مرات قليلة جدا لا أراح إليها فالهوية وتغيرها يأتي من جانب من طريق المنظار الظنانية لا من طريق الدراسة أو الاختيار أو غير ذلك

س هل حدث مرة أن كتبت رواية أو روايات معية بطريقة لم تريح إليها ؟ أعدت كتابها بطريقة أخرى ؟

ج حدثت هذا بالنسبة لثلاث روايات أو أربعة ولكني لا أذكر أسماءها ؟ لأن كتبت هذا كثيرا من الروايات . وأحيانا يأتي من يداني عن اسم قصة ولكني لا أذكر . لأن ما أكتبه لا أقروه ولا أفكر مرة أخرى . فقد بلغ عدد ما كتبت من قصص نحو خمسمائة قصة

س ساعلاتك بشخصك الرواية ؟ هل هم محذوفات أم أن هم وجود صائب على وجودهم الروائي ؟ وماذا هي اهتمامك ؟ ولماذا عرصوا . صميم عيب ؟
ج أنا في الغالب لأهم بالشخص ولكني أهم بالحوالة . وغالبا ما يكون هناك شخص آخر أو رابته هو الذي يثير في نفسي موضوع القصة . ولكني عندما أرمي الشخصية لا أرميها . لأن القصة التي أفكر فيها في بلورة موضوع القصة يبدأ إحساسي يتجه إلى ابتكار أشياء جديدة

س هل حسن أنها مثل نموذجي لثمة معية ؟

ج نعم . وكثير من قصصى عندما يظهر يقول البعض مثلا هذه قصة فلان أو فلان . وفي العادة لا تنسب أقروهم القصة إلى فلان واحد من الناس . بل

فلان . ولكني طوال مدة الكتابة لا أشعر براحة . بل أحس أني لست مندما اندماجا تاما . ربما أكتب إلى الفصل الثالث . وفات مرة كتبت الفصل الرابع . ثم فجأة أصبكت بالفصول الأربعة فزقتها عزيقا كاملا . لأنني لم أجده نفسي ممتعا . ولم أجده إحساسى متجاوبا مع ما كتبت إذ لم يكن فيه ما يجذبني . ولذا فقد شعرت إلى الفصل . وأنا لا أحب الافتعال ولا أريده . وفي هذه الحالة فترق ما كتبت . وأظن - ربما لمدة ثلاثة أشهر - دون أن أكتب . ثم تعود نفس الفكرة مرة أخرى . ولكنني في شكل جديد . فأبدأ الكتابة في هذا الشكل الجديد . وأجد نفسي متجاوبا معه بشدة . وأنه مثلا إحساسى بلوحة كبيرة . فاستمر إلى أن خرج القصة ويكتبها في الحراج . ويطلع ليس في القراء من نفس بكل هذه المتاعب

س ربما كان أشاع في القراء حسيل - حين يرون لكاتب ما إنتاجا صعبا ومتعبا - أن يصيبه منه بالنسبة إليه ولا يدركون مدى المتاعب التي يكابد . لكاتب وراء هذا الإنتاج . ولكن هل تختلف أسلوب التعبير عندما تختلف الموضوع ؟

ج بالطبع من الممكن أن أكتب قصة وأبدأها عن طريق البطلة فأكتب قصصا أو ثلاثا دون إحساس فيحدث أن أفرقها

س بل إن تشع في كتاب الرواية هل تعدلها فاعطيت ؟ وماذا صيرتني بشاوع هذا الشخص ؟ وهل تعدلها فيما بعد أحيانا في هذا الشخص ؟ متى وكيف ؟

ج الواقع أني لا أفعل أبدا كتابة القصة أو الرواية . وقد عر على تجربة من دون كتابة . ولا أحوال أن العدد أو أن الفصل قصة لأن القصة بالنسبة لي أقرب إلى الحاضر أو الراي . يبدو لي فأحاول التعبير عنه وأظن أفكر إلى أن يتطور هذا الراي وينضج فأبدأ الكتابة . وكل ما يحدث في الإعداد للقصة بالنسبة لي هو أن أحيانا أحتاج إلى بعض المعلومات بالنسبة لبعض الأشياء . كان أهدى إلى دراسة شركة من الشركات . كيف يسير العمل فيها . وكيف تجري الأمور . مثل القصة التي أكتبها الآن فقد درست فيها كيف يتحول النقد وكيف لا يتحول . وماذا يعملون . وماذا لا يعملون فهذه دراسات أحتاج إليها واحتفظ بها بتفصيلات بسيطة جدا وهي ليست دراسات كاملة . بل دراسة تستطيع أن تعطى الصورة الحقيقية للمشهد أو الموقف الذي أريد التعبير عنه في القصة . وعندما أنتهى من هذه الدراسة أبدا كتابة القصة على الفور

س لا يعد ذلك نوعا من "تحصيل" ؟

ج نعم . الشخصيات يكون بعد أن يحضر الفكرة على بالي . لأن الفكرة عندما تأتي أبدا في نفسيها إلى حوادث وشخصيات . وكل ما أفكر أن عمله المهم في نقاط قبل أن أبدا في كتابة القصة . وبعد أن أنتهى من الدراسة والشخصيات ومن هذا الإعداد العام أبدا في الكتابة

س هل ننرم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذا المر ؟ وما موصفتك النظرية والفصل من هذه القصة ؟

ج أود القول بأن ما عني في القصة وكتابة القصة هو قراءة القصص نفسها ليست قراءة أدب القصة . كما يعود المر على مشروب معين فيلم عذائاته وكل ما يتعلق به من حيث طريقته عمله وغير ذلك . وكما قلت قبلي بدأت قراءة القصص في سن الثامنة ثم إن هوائى في قراءة القصص . لترجى أني قرات كل القصص الصادرة في مكتبي توجد قصص من البلاد الأفريقية لصبر من دار النشر Penguin . وهي قصص كثيرة وجيدة جدا

وقبل ذلك قرات كل الأدب السوفى . وكثيرا من الأدب الإنجليزي . عود قراءة القصة نفسها هو الذي انشأني أما دراسة القصة نفسها . أو ما يكتب عنها من دراسات . فلم أقرأ إطلاقا . فلما لا أقرأ نقد القصة . ولا أقرأ الدراسات التي تكتب عن القصة . ولا أقرأ فن القصة نفسه . ولكن كل ما قرأته والى في فكروني هو الإبداع القصصى نفسه . وقد حدث شيء غريب عندما التقيت بالحمامة . فقد قرات عدم قراءة أية قصة عربية وانصرفت على قراءة القصص الإنجليزية أو المترجمة إلى الإنجليزية . وقد

بمعلوماتها قصة عشرة أو ربما عشرين أو أكثر. والواقع أن القصة لا تكون قصة فلان واحد. لأن أحد بعض طقات منه والضيف إليها عيالي أو بدراسي طقات من الناس كثيرين آخرين. إلى جانب طقات قد لا تكون موجودة في أحد بعينه من الناس. بل تكون من مجرد الخيال.

س : هل هناك أشياء معينة تشدك إلى شخصيات معينة؟

ج : بالطبع هذا وارد.. لأن الشخصية الهادئة لا يمكن أن تثير في نفسي شيئاً. بل لابد من شخصية هزينة. وقد لا تكون هزينة ولكن فيها من الملامح ما يمكنني أن أثير في نفسي شيئاً.

س : ألا يمكن تقديم مثال لذلك؟

ج : ليس الأمر امر مثال. لأن القصة ليست سرداً لحياة طبيعية. إذ إن سرد الحياة الطبيعية لا يعد قصة. بل يعد درسا. القصة سرد حياة غير طبيعية. فيها شيء شاذ. أو غير طبيعي. بحيث تكون قصة لها نظراتها وديناميها ومبادئها. وما بلغت نظري هو أن أرى شخصا يتصرف تصرفات فيها طغات هزينة. أو شيء غير عادي. أو فظة تتصرف بطريقة معينة لأفظة للنظر. تثير في نفسي انفعالا أو رغبة في تعجب هذه الشخصية. وعندها أعلق بها شخصية أخرى تماما.

س : ما نوع استخدام اللغة أداة للتعبير؟ هل تعتمد أن ما خصوصية عمرها عب إلى أشكال التعبير الأخرى؟ وهل يساهم بها عمق قيمة جملية؟ بأي معنى؟ وكيف؟

ج : لقدنا الاتصال في الكتابة لا يمكن أن يؤدي إلى كتابة جذابة ولكن في البداية إذا كتب المرء مائة فقرة ما كتب وفكر في أن يضع كلمة مكان أخرى فإن ذلك الفعل

وبالنسبة لي فقد شربت اللغة الإنجليزية واللغة العربية. وكما قلت فإن أكثر ما أثر في موسى لدى العربية هو القرآن. وكل هذا يحطى بأسلوب العلم والكتب دون قصد لأي شيء حسن أو سيئ. طوال مدة الكتابة. والكتاب شانه شأن الملحن الموسيقي. يجعل للغة لنا. لأن اللغة نفسها ملحن. ولذلك يقال إن هذه لغة كلاسيكية أو حديثة. وهذه لغة ناجحة أو غير ذلك. وإن أخرى سهلة أو صعبة. مثل الأخوان الموسيقية علما. وما يحدث هو أن احكم طبعي الفنية في أثناء الكتابة دون أن قصد ذلك. كما أني أحرص. فلا أختار الكلمات بل تأتي الكلمات تلقائية في أثناء الكتابة. ولذلك فإن لا أسأ إلى العطب في كتاباتي. لأن الكتابة عندي تدفق فني. وأحرص طوال مدة الكتابة وكأني أضع لنا موسيقيا

س : ربما كان ذلك سببا في سهولة وصول كتاباتك إلى القراء لأن هذا التدفق - كما يبدو - يمثل إليهم بوع من التلقائية أيضا.

ج : أنا لم أصل إلى هذه الحالة بسهولة. وأنا صغير كنت أثار على القارئ. فثلا لو قرأت لغة حسنة فإن عندما أكتب أجد نفسي أكتب منه. كما لو كان المرء يردد لنا ليس من صوته. فهذا ملحن طه حسنة لو نحن محمد العباسي أيام أن كان في الصحافة. ولذلك فقد انقطعت عن القراءة في اللغة العربية مدة أربع سنوات حتى أجد من التأثير الذي أحدثه في نفسي اللغة التي أقرأها. لأن كنت أريد أن أكون شخصية قائمة بذاتها. وهكذا حتى استطعت بتكويني الخاص. طبعاً. أن أفرق بأسلوبي الخاص لي. وأن أنطلق فيه حسباً أريد. لا أهم لمن يقول هذا سيئ أو حسن. فهذا هو فني. والقارئ أن يرى فيه عابراه. أعجب به أم لم يعجب.

س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص؟

ج : طبعاً. فانا نفسي لا أكتب إلا ما أجد قيمة معرفية من نوع خاص. لأن القيمة المعرفية تليق فيها وليس القارئ فحسب. فثلا يقال عن بعض ما كتبت من قصص إنها صريحة وإيجابية وجسدية. وغير ذلك. كل ذلك لا يعني في شيء. بل يعني أن أعرض ساقا يستفيد منها القارئ ويعرف ماذا يحدث في هذه الحالة وفي تلك. ومن ضمن الأشياء التي لا يتبها إليها

كثيرون أن في قصصنا كثيرة تدور أحداثها في المجتمعات خارج المجتمع المصري فهناك قصص في أفريقيا. وخصوصاً في المجتمع الفرنسي نفسه. أو في المجتمع الإنجليزي أو الأمريكي.. والواقع أن هندي خاصة أحبها في نفسي. وهي التي أنتقد المجتمع. فكل بلد أزره أقرب أهله وكيف يعيشون وكيف يأكلون ويشربون ويعملون. وذلك من خلال الأشخاص ومن خلال معيشي في البلد نفسه. والمصلاقي وصدقاتي. فالزواج مثلاً في ماني غير الزواج في فرنسا. ومن ثم فإن أعرف كيف يعيش الزوج ووجه في ماني وفي فرنسا وهذه المعرفة تأتي تلقائياً. لأن شبيبي متعطشة للمعرفة.

س : وهي موجهة أيضاً لاستخراج قواسم مجتمع معين من خلال معاشته والتعرف عليه.

ج : فثلا.. ولذلك فانا أكثر للكتاب كتابة عن المجتمعات خارج مصر. وخصوصاً المجتمعات الغربية. وقد كتبت قصصاً عن السعودية. وقد لا يعرف القراء ذلك. وعن المكوريت وغيرها.. وما يخصني أتدفع إلى الكتابة هو رغبتي في أن أعرف الناس أن هذا البلد مثلاً. الذي تدور أحداث القصة فيه. هو على هذا النحو أو ذاك. وهذا بالطبع أساس من أساس التفكير.

س : هل تساهم من رواياتك تأصيل قيمة اجتماعية أو مبدأ أخلاقي أو وجهة نظر في الحياة والناس؟

ج : الواقع أني لا قصد هذا. ولكن كل قصة هي بالطبع من حيث الشكل تثير عن حالة ومبادئ هذه الحالة. والواقع أن الحالة ومبادئها معنى القول إنه يصل إلى كذا. ولكن في التفكير لا أسهل بالمدا. فثلا لا القول إلى أريد دعوة الناس إلى إقامة مبادئ فني ما كتب قصة عن شخصية تقيم احتفالا بمولد فني. بل أفكر في التوسع كوحدة مستقلة. ومن طبعه الموضح أن يدعو إلى مذهب.

س : ولكن هذا بتوجيهك. فانت في النهاية ترمي إلى شيء.

ج : نعم. وهذا من طبيعة شخصي.

س : من قارئك الذي يكتب له رواياتك في تصورك؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما في نفسك وانت تكتب؟ وهل يكون له تأثير ما وإن يكن غير مباشر فيها تكتب؟ أم أن علاقاتك بالقارئ تحدده على غير آخر؟

ج : الواقع أن تأثيري على القراء واضح جداً. ويقدر ما أجد موافقي أجد والمضيق ما أكتب. ولكن ما يحصل هو فني بأن أجيالاً مختلفة تقرأ قصصي. فالجيل القديم والمتوسط والحديث. كلهم يقرأون لي. وقد مست هذا من الملاحظات التي تصل إلي. وهي تجمع بين الأجيال الثلاثة. وبالطبع الجيل القديم له رأي يختلف عن رأي الجيل الحديث. وأيام كنت أكتب القصص في دور اليوسف كان ذلك يؤدي إلى انتشارها جداً. ومن أسباب انتشارها في فرنسا في مقر الحديقة هو أن الآباء يرفضون لفتياتهم أن يقرأن قصص. فتكون النتيجة أن يشرى الأب نسخة وابنته نسخة. وبذلك تدخل البيت نسختان بدلاً من نسخة واحدة. وهذا أحد الأسباب.

س : وأردت بالقارئ في ذهنك دائماً وبك تكتب؟

ج : لا ليس وأنا أكتب. بل بعد الكتابة. بل بعد النشر أيضاً. والمفارقة أن في أثناء الكتابة لا أفكر إلا في معنى الحادثة. فليست القصة قصة نظائري فحسب. بل متعة لي ربما بطور أكبر مما هي لدى القارئ. فانا أكتب في السياسة. والمقالات السياسية بالنسبة لي عمل عفيف. لأنها مجرد تركيز ذهني. وجميع معلومات ذهنية. ولكن القصة عندما أكتبها أحس وكأنني أوسع وحتي.

س : أو أنها الجانب الوجداني الذي يراون الجانب الذهني؟

ج : نعم.. وكما قلت فإن لا أفكر في نتائج القصة وأنا أكتبها. من فوط معنى بكتابها. ويمكنني أن أجلس لأكتب القصة مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة دون أن أشعر بضيقي أو تعب. ولكن في كتابة المقال السياسي أشعر

- س : نجدد على أن تكتب الجديد بنفس التعبير ؟
ج : نعم هذا هو الصحيح . وأنا أشعر أن أي قارئ يجالس أي نوع من أنواع الفن . يعرف جيداً أنه لم يصل إلى القمة . وأنه لن يصل إليها قط . ولذلك فإنه يظل طوال عمره معها يجرى من شيء إلى ما هو أبعد منه . وهكذا
س : بحث د .
ج : البحث اللام . هذا هو ما أعبه الآن
س : البحث عن المطلق ؟
ج : عن الأحسن والأجود . إن كثيراً من القصص التي كتبها جميع والحمد لله . ولكن هذا في نظر القارئ . أما في نظري لما ريت أسمى إلى المزيد من النجاح والوصول إلى ما هو أفضل

الإحسان عبد القدوس

بالتعب بعد ثلاث ساعات . لأن فيه تركيزاً وليس فيه ما في القصة من انطلاق . وألحق في أهدأ كتابة القصة لا لجهة النشر بل أهدأ لصنى الخاصة

- س : نوع من عتق الذات ؟
ج : نعم . . . متعة كما لو كنت تؤسم أو تشغل نفسي بشيء خاص . ككتاب الشطرنج أو الرسم
س : « الشيء » الذي تود بحقيقته في كتاباتك المستقلة ؟
ج : الواقع أني لا أفكر في المستقبل من ناحية القصص . لأن القصص عندي في « مجرد استمرار وهرم انطلاق » وكل ما أوجهه هو أن أكتب القصة في المستقبل ولا أكتب السياسة . ولست أوجه أكثر من أن أصل إلى موضوعات جديدة . وأن أجدد . ويصل في أن هناك الكثير جداً أمامي حتى أحقق « العالي » . كما يقولون . أو المستحيل

فتحى عنان

والإحسان ما سيحدث في الشارع من تحول وتغير . وقد كان جدى رجلاً يثاروب أصغر من أصل تركي واسمه منصور جاهج . كان له ولدان أكبرهما يسرى منصور . وقد وصل إلى دراسة الحقوق ولم يمتها . وكان رجلاً مزواجا وكنت أصبح عن واحدة من اللاتي تزوجهن أنها كانت تصبح شعرها باللون متعدد . ورعا في جلسة واحدة غيرت لونها أكثر من مرة . أما الأصغر فقد علم في باريس . وأعطى فرصة في البنك الدبلوماسي . إلى أن وصل إلى مرتبة مدير . وهذا الأخ الأصغر عندما كان في مرحلة الدراسة جاءوه مدرس هو أني . وحدث أن أصبح أني . في حديث مع صديق له . من رغبته في الزواج بابتة منصور جاهج فزوجه جدى على الرغم من أن أني كان فلاحاً . ولستكنه في منزله ثم أولفه . وهو يتنا الموجد على الآن من طابقي .

س : أرى تشابهاً إلى حد ما بين تاريخ زيب انشخص . وتاريخ يوسف منصور في « الأبطال » « فزواج الفلاح بالفتاة الشراء الخفيفة بنت الأكاير ربما كان وراء زيب والمرش ؟ »

- ج : هذه الأشياء موجودة داخل . ومن الممكن جداً أن القول نعم
س : والشارع وما فيه . . ربما كان وراء يوسف منصور في الأبطال ؟
ج : هذا هو الأغلب .
س : ومن أين بدأت الرواية ؟
ج : بدأت الرواية عندي من فكرة الموت . ومن إحساسى بالحياة وبموت . لا كفكرة مجردة بل بالخوف من فكرة موت الإنسان . وهذا ما كان يشغلي باستمرار .

س : لم يرد ذلك في دعوى إطلاقاً

س : ما علاقة بين رواياتك وبين وقائع المرحلة التي مكتب فيها . واتخذ الروائع السياسية . والظواهر الاجتماعية ذات الميزى التاريخية تلك المرحلة .

ج : من الممكن أن نقول إنها مفروضة على الكاتب نتيجة قراءته الكثيرة في التاريخ . وأنا أعم بالتاريخ . ثم إن العمل في الصحافة ومتابعة الأخبار والأحداث والارتباط بها . كل هذا يكون باستمرار حياً في داخل .

س : ولكن المجلس التاريخي يرتبط بالمجلس الاجتماعي . وهذه المسألة تظهر بجملاء منذ بداية روايتك « الأبطال » . بمعنى أنه التاريخ لا يكون . كما هو متوقع . تاريخ القادة السياسيين . ولكن التاريخ في « الأبطال » يكاد يكون تاريخ طبقة . على جاردن سى . والشارع الذي تقع فيه أسرة يوسف منصور . وبصفة بيوت هناك . والرجل الأخرى . والباشا رجل البحرية القديم . والسيدة المعجور . . هذا الشارع يتحدد فيه تاريخ الطبقة المصرية المتوسطة من منظور مبني .

ج : من الممكن جداً أن يكون هذا نابعا من . من لجرى : لأن الشارع الذي كنت أقيم فيه كان فيه أنماي بيتان متشابهان : بيت مصطفى عبد الرزاق وبيت علي عبد الرزاق . وكان البيت الذي يليها يقيم فيه المشاوي . م منزل شخص آخر لا أذكره . وفي الجانب الآخر كان أحمد حسين زعيم حزب مصر الفتاة . وفي أول الشارع من ناحية القصر العيني كان هناك حسين باشا رشدي . وقد مات قبل وهي به . وكان صديقاً لجدى . وفي ناحية من الشارع بيت إسماعيل سرى . كان الشارع بينهم . وقد خرجت جنتزة من هذا البيت . وأنا بعد صبي صغير . وكان سكان البيت الجوار لنا يتكلمون لي أن شارعنا كان مجاوره ملعب كرة . ثم بنيت فيه عمارة . فرأيت ضجة لأن بناء المهرات كان يجرى في هذا الشارع طبقاً للوائح التنظيم . وكان الذي بي هذه المهرات مقاول . وربما كان هذا المقاول ظلاً للمعاج ومضان .

ج : كان كل هي ألا تود كلمة وموت . في كل الرواية . من يذهبها إلى ما يريها .
وألا لأذكر الموت . وقد كان هذا جزءا من حرب التعبير . وهو أن تعبر دون
أن تذكر الكلمة المقروضة

س : قبل أن تنتقل إلى التعبير أود أن أعرف هل كان الموت - إذن - في الأبطال
كما يتأخرون من هجوم الحياة التي تعرض نفسها على تمكيدك ؟

ج : هذا واضح جدا في رواية « الأفيال »

س : هل الرواية عندك تبدأ هكذا بالصكرة . ثم تخرج بالتاريخ أو بالتجربة
الشخصية ؟

ج : أستطيع القول إنها تأتي من صلصلة معينة تواجه الكاتب ماثلت أن التحول إلى
رغبة في محاصرتها أو فهمها والسيطرة عليها . فبرزت الصكرة ثم ابتداء في إخراج
الرواية . ولكن يكون هناك نوع من الصدمة في بادئ الأمر

س : من أي نوع ؟

ج : مثلا كان اهتمامي منصبا على العيلة . فصدمة كانت أن الأب يختلف عن
الأم اختلافا كاملا . فترتب على ذلك أن الأم . بعد أن ماتت أبي وأنا صغير
في الثانية عشرة . بمعنى من رؤية أهل والذي يشكل حاسم . لأن أبي مات
في مثلث العمر . فاسم الغارب أبي أبي وأما ربما تكون قد دعت له اسم .
حيث لم يكن يسبها الله . لأن والذي ترك أمه وأخاه وجاء إلى القاهرة
ولتوطئ بها وعاش مع الغارب زوجته في بيت بملكة أوهام . وقد كان هذا
بالنسبة لي صدمة . والصدمة الثانية مثلا عملية إزالة الوشم الذي كان على
يده وقد ذهبت معه وأنا بعد صغير إلى الطبيب الذي تولى إجراء عملية
إزالته

س : نكلمنا الآن عن صدمتين . وهذه الأشياء في ذاكرتك فهل تأتي الرواية منها
د لما ؟

ج : كيف ؟

س : من مخزون الذاكرة . من الوعي أو غير الوعي عندك .

ج : لا . أنا أتكلم عن نقطة البدء . فالتساؤل عما يجري . أو التساؤل الذي
ابتداء منه . وودي على هذا أن الصدمة تصطبغ أمام أوضاع طبقية مختلفة
تعرض على الناس تصرفات في سلوكها الإنساني . وهذه التصرفات تتروعا
من الصدمة أو الدهشة أو التساؤل المتعدد داخل النفس . أي فعل في
داخل . وترتب على هذا أن من خلال هذه التجربة ابتداء التفكير . وهذا
يستغرق وقتا طويلا . لأن ما أقوله بوعي هو المعادل الموضوعي . لأن
بالطبع لن أنقل هذه التجربة عن طريق الوصف . ولكن لابد من إيجاد هذا
المعادل الموضوعي لها .

س : وهل هذا المعادل الموضوعي يأتي من التاريخ ثم يأتي من الواقع الذي يعيش
فيه ؟

ج : المعادل الموضوعي لا يأتي من التاريخ . ولا من الواقع . ولكنه يتكون
ويتخلق كما يتخلق الخبز . دون أن يستطيع السيطرة على كيفية خلقه . فأنا
إلى أن تنهي الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية . وهذا الأمر يتعلق على
روايات حتى « الأفيال »

س : لماذا اخترت الرواية ؟ . وقد كنت أعني ألا أتحبك بحسب الخس والزمن .
عانت مكتوب منذ سنين طويلة

ج : مسألة السن لم تعد بحسبي بعد أن كتبت « الأفيال » . قبل « الأفيال » كنت
أصاف . ولكن الأفيال خلصتني من هذا الأمر . وهذا من وظائف الكتابة
التي تهني . لأنى عالجتها نفسي بهذه الوسيلة . وقد صمدت أمام هجوم
حقيقية مثل موت أناس وإنهاء آخرين . وذهاب أناس وعي آخرين . وتغير

الحز المحيط وما إلى ذلك . ماذا جعل الإنسان حتى يتجر من الزهد إلا
بالكتابة ؟

س : هل كل رواية تنكبها خصلتك من هم من هذه المصوم ؟

ج : طبعاً

س : بدأت « ريب والعرش » بمناقشة حول كيف يسمى أن يكتب الرواية رواية .
وكيف يبدأ . ومن أين يبدأ . وما إلى ذلك . وهناك أيضاً بحاجة مع التردد
في الأول وفي الخسب أحيانا

ج : ولكني لست أول من فعل هذا . فقد فعله ديستوفسكي كثيرا

س : ولكن هذا كان خاصة عندك . فهل هناك علاقة بين طريقة سرد في
« ريب والعرش » وطريقة « السرد في السيرة الشعبية » طريقة الحكيم والشاعر
والرواية ؟

ج : نعم . نفس طريقة الشاعر عندما يحكي ويتوقف لمحتسى فنجانا من القهرة
ثم يعود للحكي مرة أخرى . وهكذا

س : متى بدأت كتابة الرواية ؟

ج : بدأت كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة من عمري . والأفضل أن أرجع إلى
مذكراتي اليومية فهي تنقل الإجابة بصورة أفضل
فأنا في ٥ مارس سنة ١٩٥٦ جامل أحمد به الدين يوميات « أندريه
جيد » لانتخب منها صفحاتي لأترجمها « للفصول » مع مقدمة قصيرة عن
حياة الرجل .. سافرت إلى طنطا في الأسبحة قرأت صفحات من
اليوميات .. لأشياء يلهمني أن أنتخب وترجمه .. تكلم أندريه جيد عن
النفس . وها رأي . أكثر مما تكلم عن نفسه . ولكن الأسلوب رائع ..
أسلوب قاطع .. يعبر عن أشياء كثيرة بجمل مركبة .. أسلوب طلاقات
اللفظ كما يقول كمال الشاوي .. لا أسلوب مبلورات السبوف . ذكر لي
بهاء فها بعد أن جيد كان أبا للمايل في فرنسا .. فقلت له : لقد انتقلت
عندى أسلوبه إلى .. في رغبة شديدة في تقليد أسلوبه .. في المقال الذي
كتبته « للفصول » عن الزواج الذي طباع في الحياة الزوجية . كتبت هذه
الحبلة : له شارب .. له كرش .. يلف في نومه .. يأكل ملء جفونه .. ما
استعدها .. قلت لبهاء إن « ما استعدها » في هذا الموضع وبهذه الطريقة تقليد
لأسلوب « جيد » شيء آخر هو أن قرأت أن أكتب يوميات لأخبرن على
الكتابة . ولأستعمل ما جرى في .

س : حين كتبت هذه اليوميات .. هل كنت قد كتبت رواية « الحبل » ؟

ج : لا . لم تكن قد كتبت بعد

س : هل كان هذا قبل أن تنكب أية رواية ؟

ج : في هذه الفترة كنت أكتب رواية أخرى . وهذه الرواية لم تنشر .. أشعر
بحاجة للعمل في الرواية .. لقد تأخرت وقتا طويلا حتى كدلت أعشى أن
تضج من .. الخطري أن أنظر إليها كصفحات ميتة ليس بي وبينها صلة
الأوراق الميتة من دلائل اليأس والسأم في الحياة .. الأوراق الخضراء تظل
نضرة مادامت متصلة بالشجرة .. أعشى أن تنفصل عن الصفحات التي
كتبها وتنقطع وموت

س : ما اسم هذه الرواية ؟

ج : لم أضع لها عنوانا ولكن عندى أصولا .. وقد كان موضوعها أن رجلا ذهب
من القلاحين تزوج امرأة من وسط القل . وكان هذا الرجل ثاني جندا .
ففضحت من الحياة معه . ثم دخلت في علاقة فرسها على شخص آخر في
نوع من الحبل والارتباك . نحس عندما يكلمك وكأنه يرجع إلى وراء . وفي
الرواية جو شطريج وأناس يلعبونه وما إلى ذلك

بصورة للقاية أجد أن هناك روائب كما هو مصطلح عليه من قواعد بلاغية أو من أسلوب بلاغي . وهذه الروائب لا تنطق مع الشيء الحقيقي الناتج من التجربة التي أريد التعبير عنها . وهذا يزعمني جدا . ومن التجارب التي لحقت إلي في هذا المجال أني كتبت بأساليب مختلفة لكي أبحث عن طريقة أعبر بها دون أن أتورط فيها يسمى «بلاغة تقليدية» . لأن الموضوع الذي أريد التعبير عنه لا يحتاج إلى أن يطلب الأحياء إلى الفصاحة المتعارف عليه

س : في رواية «الرجل الذي فقد ظله» نستطيع أن نلاحظ - بوصف - ظلالا تتفاوت في لغة كل شخصية من الشخصيات الأربع . فبروكة عكبي بطريقة تختلف تماما عن طريقة يوسف من حيث اللغة . وكلاهما يختلف عن طريقته «ناجي»

ج : كان من الممكن أن تكون اللغة مختلفة بلغة الصحافة من ناحية أن اللغة ليس فيها الصور البلاغية . ولكن الفرق بينها هو العدد . وقد كنت متأثرا جدا بالكلام القوي الذي كنت أتناوله مع «بلر الذهب» حول نظريات «كالشبية» و«أسلوب» «الحياة» و«أسلوب» «هيمسجواي» الذي ليس فيه تعقيدات . والتي كانوا يشيرون بالخصي النمل جدا في بيع ماء صاف ليس فيه ظلال ولا ألوان . هذا ما كنت أفضل مثله

س : هل جاء التأثير من المناقشة النقدية أم من اشتد أم من هيمسجواي مباشرة ؟
ج : من كل هذه العوامل للجمعة . وقد كان النقاد من أصدقائي غير متخصصين في اللغة العربية . وهم بلر الذهب

س : ولكنه رجل لغة عربية . وأشد همومه التعبير بالعربية
ج : أعرف هذا . ولكن الفلسفة ليست عربية . وهذا هو الأهم . كان للفاطمة موسى دور أيضا في مناقشتها معي . وحشية ربيع أيضا قوت في ورجحت إحدى قصص . بالإضافة إلى قرأته سواء في الرواية أو في النقد . وبداية كتابي وأنا في الجامعة كانت في أثناء الحرب العالمية الثانية . التي انقضت أن يكون كل شيء جديدا . ومن ذلك التعبير .. كل هذا الذي جرى . ولكن الأمر الأكبر جاء من «المير كاسي» . وفلته خالية تماما من البلاغة . وذلك ناقد فرسي لا أذكر اسمه يقول أن «هيمسون» الذي يقرأ «لا تعرف كيف تكتب بالعربية» . كان هذا الناقد يقول شيئا . كنت أشتي منه جدا . وهو قوله «يا إني تكتب» . نحن خرجنا وأكلنا أكلة حلوة جدا . وأضربنا سهرة رائعة . . . ويقولون حلوة جدا . رائعة وممتعة . . . ومثل هذه الأشياء مادلها وما ممتاها ؟ ليس فيها تجسيد بل هي مجرد طعنة . فإذا لمي كلما واقع أعظم هذا ما كان يجفني . وهو أن تسقط البلاغة في الشعر العام للميم . ولذلك أشر إن من واجبي أن أحاربها فتلا رواية «الرجل الذي فقد ظله» . المطبوعة في كتاب . يختلف تماما عن تلك التي نشرت في حلقاب من حيث الحجم . والنظر في كتابها يوضح ماذا تم عمله .. سجد في الحلقبات أحيانا لغة «تفجرات» . وهذا ما استعدهه من عند طبعها في كتاب

س : ولكن لماذا حدث ذلك ؟ إلا أن الحلة تختلف من الكتاب ؟ أم أنك تغيرت ؟
ج : أنا تغيرت . حيث انطلقت على الأجزاء التي استعدهتها «الملك» أو «الترهل» .

س : هل يعني مانسي «الملك» أنه لا يتقل مرة أم أن معناه أنه لا يقبل إحساسا ؟ أو بمعنى آخر : هل احتفظت فقط بما هو مرة ؟

ج : لا ... كل ما فيه الإحساس لا بد أن يبقى . وصيانة المعرفة والإحساس لا بد منها وإلا أصبح للعمل عاريا . ولكن ما حدث هو أني فقدت إيماني بهذا الإحساس الناشئ عن مثل هذا النوع من الكلام . وهذا الأمر لم يراي حتى الآن . وأنا في حيرة . لأن رواية «الرجل الذي فقد ظله» تطبع الآن مرة أخرى . وقد طلبت من الناشر أن يأخذ الأصل من الحلة رأسا . لا من

س : هل تدور أحداثها في القرية أم في المدينة ؟

ج : ما بين القرية ومدينة الرجل . ورجل فرسي . وقد بدأها في عام 1959 تقريبا

س : ولكن ما السبب في عدم اكتمالها ؟
ج : لا أدري . وقد كتب كثيرا وأعدت كتابها . وفي كل مرة أشجع نفسي . وأغير الأسلوب . وأعيد كتابه الفصل أربع مرات أو أكثر وقد قرأها كثير من أصدقائي حتى تمكني القول إن أصدقائي كلهم قرأوها

س : ما فرائد من يومياتك ترى بدرجة متأمل وما قد ومعك وصحفي . ولكنك أصدرت الرواية

ج : والرواية هي الأصعب . فأنما أزدى عمل الصحافة في سهولة بالغة . أما التحدي الحقيقي بالنسبة لي فهو للرواية

س : هل كان الشكل الأصعب اختيارا خاصا بك وحده . أم كان اختيارا خاصا بشكل الرواية معه . وعلى آخر هل اخترته لأنك تحب الأصعب أو الأكثر رعبا ؟

ج : لم أحب الأكثر رعبا . بدليل أني أحب جدا لعبة الشطرنج . وواضح أن عقلي من طبعها ذلك

س : يبدو أن فكرة الرواية قد جاءتك في اللحظة التي اكتشفت فيها تعبد الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والتمسية والأخلاقية والجنسية .. الخ فلكي تتعامل معها بالتعبير لم يكن أمامك إلا الرواية .

ج : أنا لا أرفض هذا الكلام . فقد شعرت براحة وأنا أسمعه منك . وهذا يعني أنه صحيح

س : لو رجعت إلى السبر الشعب وجدنا فيها الراوي . فهل أنت الراوي في رواياتك ؟

ج : في «الحيل» - أول رواية في - كنت أنا الراوي ولحقني طامح .
س : والروايات التي لا تكون الراوي فيها . مامدى وجودك فيها ؟ وهل تتأثر شخصية من الشخصيات بتأري حلمها ؟ . في «ربيب والعرش» مثلا أصبحت - بل حد ما - أن شخصية ريبب هي الحياة إليك . وأن الرواية بشكل من الأشكال هي عملية دفاع من نصيبها . وطوال الرواية لم يكن هناك صديق يتعاطف معها . إلا «عم صالح» . فهل الراوي في هذه الرواية هو «عم صالح» أو أن العين البصيرة في الرواية هي عين «عم صالح» . ولا فن الذي يمكن في «ربيب والعرش»

ج : طبعاً الراوي الذي نراه هو الذي يمكن ولكن ربما أثار هذا الإحساس لديك أن هذا الراوي هو الوحيد الذي تكلم عن «عم صالح» بأسراره - وما أكرها - التي لم يتعامل بها مع غيره . سواء في رؤيته للعالم . وأحو الذي يعيش فيه . ورحلته في السحرة عندما ذهب إلى الحبش وراي الطيرت وغير ذلك - هذه كلها أشياء لم يعرفها أحد من الشخصيات التي تعامل معها «عم صالح» . ولم يتكلم بها أحد . والكاتب وحده هو الذي يعرفها .. من هنا يمكن القول بأن هناك نوعا من التوحد بين الكاتب وشخصية «عم صالح»

س : هل للشخصيات التي اختارها في رواياتك جذور في الواقع ؟ مثلا هل لشخصية يوسف منصور صورة من الواقع ؟

ج : نعم .. له وجود في الواقع
س : حدثك بوالدتك كان اسمه منصور . فهل أنت يوسف ؟

ج : في حالات كثيرة «يوسف» «عاصوف» معي
س : هل هذا في شخصية «يوسف» في «ربيب والعرش» ؟

ج : في كل من أطلق عليهم هذا الاسم من الشخصيات في رواياتي . حتى في رواية «الرجل الذي فقد ظله» . على الرغم من أن الأقرب إلى رؤي فيها هو «هيكل»

س : بودي لو حدثنا عن اللغة في رواياتك
ج : إن ما أبدله في تقنية الصمت كما يسمى «بلاغة» عمل مجهد جدا . فعندما أعبر

الكتاب الذي طبع من قبل . وربما كان ذلك لأي وقت في عصره ، أو لأن أردت أن أترك نفسي على طبيعتها ولغائيتها . ومن القراءات التي تأثرت بها مقدمة لرواية « الأبله » ، للصعدي في المطبعة الفرنسية . وقد قرأتها قبل أن يترجمها سامي الشروني إلى العربية . وفي هذه المقدمة كلام عن كيفية تنقيح الرواية . لأن صعدي يكتف في الجرائد والمجلات . وأنهم كانوا يأثرون به من مجالس المقامرة ليكتب في ضوء شمعة . ولذلك فإن المسألة كانت مسألة فنان . وقد وضعت هذا الأمر في شكوى . ولذلك كنت أنصح وأدقق حتى أجد ما قد أراه لا يستحق . ولا أدرى الآن حقاً ما إذا كان ما استعدهه يستحق ذلك أم لا . ولكن هذا الأمر فعله في « الرجل الذي فقد ظله » . أما « رينب والعرش » فلم أنجا فيها إلى هذه الطريقة . وكذلك « الأبله » . أما « حكاية عمر » فلم تنجح حتى الآن في كتاب . ووجه عام فإن لم أنجا إلى ذلك في الأعمال الأخيرة . ولكني فعلت ذلك إلى حد كبير في « الرجل الذي فقد ظله » . وفي « تلك الأيام » . ولكن الأخيرة أعيد طبعها بأصورها الأولى في الطبعة . لأنني اعتقدت أنني لو كتبت جريدة . لأنني عند طبع الكتاب الأول تصورت أن هناك أجيالاً مما اسمه « الملك » . ثم تبين لي فيما بعد أنها ليست كذلك .

س . في رواياتك مادة مصرية غزيرة جداً . خصوصاً المادة المتعلقة بالسياسة والتاريخ . والتقرير الاجتماعي . وما يمكن أن يسمى « الأوتشرك » بمصطلح مكسم جوركي . فهل تهدف إلى ذلك ؟

ج . أستطيع أن أقول إن هذه المسألة كانت واضحة في حتى قبل أن أكتب رواية « الجبل » . وبعد ذلك أتيت في في عام ٥٦ أو ٥٧ في « حرف رئيس لمس الاجتماع في جامعة برسون » . وكان اسمه « بيرجر » . جاء هذا الأستاذ إلى مصر ليقيم بدراسة للبيروقراطية . وقد كتبت عنه مقالاً في « دور البوسنة » لتعرضها للكتاب ولقد له . وما أوسلوا إليه هذا المقال بدأ به يرسل إلى رسالة يقول فيها إنه قرأ عروفاً كثيرة لكتابه في العالم . وأنه أعجب بما كتبت . وأنه يريد مقابلي عندما يأتي إلى مصر . وجاء إلى مصر . والتقيت به . وتكلمنا وأذكر كما ذكر بيننا من صافحت . وقد عرف أنني أكتب القصص والروايات . أنه قال لي : « إن رواية الأديب للمجتمع أحياناً تكون أصدق وأسرع وسيلة لتبين طبيعة المجتمع من الدراسات الاجتماعية » . وأضاف : « إن هناك قولا كان يقولون أنما هو أنه تعلم الثورة الفرنسية من ديكتار لا من الموزعين » . اللهم أن ذلك ليبي إلى هذه المهمة . وأعطيني تأكيداً نفسي . كان موجوداً عندي من قبل . ولكنه أصبح بعد ذلك شيئاً صبراً أيضاً .

س . أود الآن أن نتكلم عن الهدف الذي تبيحه من الرواية . هل أنت داعية

أخلاق أو اجتماعي ؟

ج . بالطبع لا

س . مع أن رواياتك لها إيديولوجية ؟

ج . قصدت أن أتخذ موقفاً وأعبر عنه ؟

س . أو تكشفه من خلال الكتابة

ج . لما موقف عبثية مثلاً ، أو موقف صامية . أو موقف يوسف السويدي ؟

س . قصدت موقف الرواية بشكل عام وما إذا كانت تشمل على رؤية أخلاقية .

ج . مسألة الرؤية الأخلاقية عملية مرعبة جداً . ولا أدرى . ربما لو وضعها الكاتب في ذهنه وقت الكتابة أفلتت عنه الشخصيات

س . هل تكتب دون أن يكون في ذهنك هدف معين . فكري أو أخلاقي . تريد أن تبشر به أو تدعو إليه ؟

ج . بالنسبة للشخصيات . كل شخصية لها هدفها داخل الرواية . وهذا أمر أساسي . فأتستطيع أن تبين أهداف الشخصيات . ما هدف عبد الهادي المنجار ؟ أو ما هدف حسن زيدان ؟ أو ماذا كان يريد فهد أن يفعل ؟ رؤية « عم صالح » للعالم . ولو كنت قد وضعت هذا لكامل من الممكن أن يصح من هذه الشخصيات أو بعضها . ولكن المسألة هي أنني في البدء أصبح الأسس الذي أبدأ منه وهو الشخصيات . ولكن في إطار . هذا كان لابد من إطار . وهو موجود بالفعل . المصلحة أو المعاناة أو التجربة المفروضة على من الخارج أو من داخل نفسي . أن أعرض لهذا الشيء المعقد الذي أسميه الحياة أو اسمه المجتمع الذي أحيي فيه . في هذه الحدود تستطيع القول إن هناك هذا يظهر أو يختلق كما يختلق الحب . ولكني لا أستطيع أن أجعل من الرواية رواية كفاح أو لصال من أجل أي شيء .

س . هل تلجأ إلى التخطيط في كتابة الروايات ؟

ج . حتى آخر دقيقة في كتابة الرواية لأدري ماذا سأكتب لها

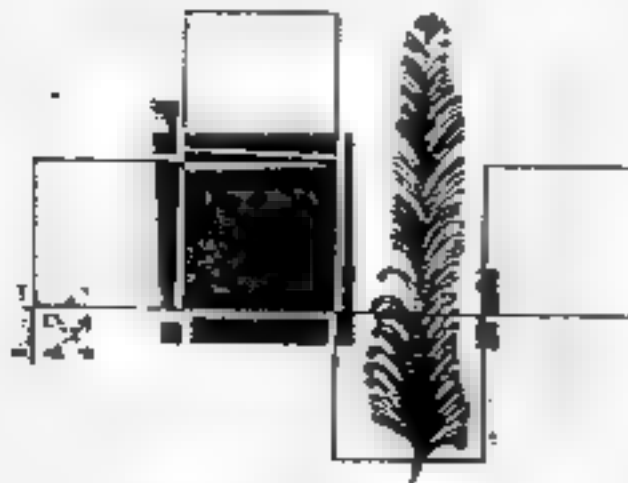
س . من أهم الروايات التي قرأتهم ؟

ج . ليس الأمر عندي أمر أهمية ولكنه أمر متعة . ومن الكتاب الذين قرأتهم هم قصة كامي . وصعدي . وبعض أعمال هيمسجراي وأكابر مايتسكي قصص القصص . مثل قصة « الأبله » .

س . هل هذه قصة علاقة برواية « الأبله » ؟

ج . لا أدرى . ولكنها من القصص التي أحبها

فنتصم عنهم



يوسف إدريس

من . متى وكيف بدأ اهتمامك بالقصص القصص قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج . بادئ ذي بدء لدى اهتمامي على هذا السؤال ، لأن الفن القصصي المهم أنواع الفنون .. وأعتقد أن «الحكايات» تسبق القصة على الرسم واستيعاب الرسم . وعلى التوسيع واستيعاب التوسيع .. وعملية القصص حرة في أديانها وتقليداتها . وقد كنت طوال عمري مهتما بالقصة . لأن كنت أحب الحكايات جدا وبالطبع هناك في كل عائلة من تراثهم القصة على القصص .. وقد كنت أحبهم لقدرهم هذه . وعلى الرغم من أن بعضهم كان شريفا في أشياء كثيرة

أما بالنسبة للقراءة فالحقيقة التي بدأت بقراءة القصص البوليسية لأن القصص الأدبية كلها - باستثناء روائى واحد - ينحصرها المحيط البوليسى الذى يجعل الإنسان يستمتع إلى الحكاية . وهو ما يمثل في كثير من الأحيان - ومعظم القصص الأدبية - للأسف الشديد - ليس فيها هذا الخط . ولذلك لم أتعجب القارئ العادى أو الطفل . ولهذا بدأت بقراءة القصص البوليسية نتيجة لما فيها مما يسمونه scenes . وهو الانتقال من حدث إلى حدث إلى آخر وليس هرد الوصف الأدبى . لأن كنت أضع بعينى شديدة إذا لم أكن أكتب فلا أضع الحركة يستطرد في وصف شارع . حتى وإن كان ذلك في القصص البوليسية . فلم يكن لدى صبر على عملية الوصف . لأن مشوق إلى تتبع الحدث وما يتبعه . وقد قرأت منها ربما الآلاف . وأذكر وأنا في صياح أن كانت هناك مكتبة تضم مجموعة مكونة من سبعة عشر مجلدا قراها . وكذلك روايات الحب التي ظهرت قراها كلها . ثم قرأت التاريخ أيضا . لأن التاريخ لا يمكن مجرده الوصف . بل سجل الأحداث . وقراءة التاريخ انتهت القصة بالنسبة لي . حتى بدأت التعرف - وأنا طالب في كلية الطب - على مجموعة مما يكتبون القصة . ورغم حبى الشديد للقصة لم أكن أعتقد أنى سأكتب القصة . فلما عرفت على هذه المجموعة . وأدركت أنهم يطمحون . حاولت أن أكتب أنا أيضا . وحين حاولت الكتابة بهجت النوح الذى أحبه في القراءة ، وهو إيجاد جلود القصص . بحسب أنى كنت أحاول أن أحقق في قصصى ما كان يجلبنى إلى قراءة القصص . وما يجلبنى في الحدث عندما كنت أقرأ القصص البوليسية . وما كان يثيرنى عند قرائى التاريخ . ومن هذه الأمور الثلاثة حاولت كتابة قصص قرا شخص شديدة . وعندما بدأت أفهم أنه من الممكن خلق قصة معبرة . عشت هذه التجربة . ونسيت أخرى مدى حلقها من النجاح أو الفشل . وهذه هي قصة البداية على العموم . ولحقها أنا سرعان الاستيعاب للحدث إلى حد الظواهر وراءه . وبذلك فإن اختيار القصة القصيرة هنا يحتاج إلى عزيمة لفرقة الأسباب التي تجعل الكاتب يقرر هذا الاختيار على غيره . مثل كتابة القصة الطويلة .. هل لأنه يصعب تتبع الأحداث . أم هي الرغبة في تركيز الزمن . أم عدم القدرة على التسجيل . أم أن هذا يرجع إلى قصر النفس . ولكن ما يسمى «النفس الطويل» في الرواية أصبح أنا «النفس الميت» . «النفس الطويل» يحمل الإنسان محمل فقرات طويلة من الزمن . وكميات من الأحداث لا معنى لها

في راي . واعتدى أنا لو استطعنا ان نحول القصة إلى معادلة رياضية بمرور يستطيع الناس فهمها . فإن ذلك أفضل كثيرا من ان نكتب الروايات القصة بدأت تأخذ عندي شكل قانون . بحسب أن يكون القصة قانونا بشىء حدث هذا بدا من «أرخص ليل» . وهي تحكى عن رجل ليس لديه مال فكان لابد أن يصارع زوجته . لأن هذا كان يمثل بالنسبة له امتعة الوحيدة . لماذا ؟ لأن هذا قانون . وهو السائد في عصر . وقد أدرجت الأمم المتحدة هذه القصة في مبحث لعهد النسل في العالم الثالث . حيث ليست أن هناك نقصا في اللغة . وهذا قانون صحيح في العالم الثالث كله . لأن الزواج هو أرخص مئة

لما الدوافع والظروف التي كانت وراء اختياري هذا النوع من الفن الأدبى . فالحق أنى لست أنا الذى اخترته . وإنما هو الذى اختارنى . لأن جربت الشعر . ولكنى لم أحبه وذلك لأن النماذج الشعرية التي كنا ندرسها نادج سبعة جدا . فقد كنا ندرس أشعار نبي غمام والبحرى . وراى في تدريس الأدب العربى أنه يجب البدء بالشعر المعاصر مثل شعر بيرم التونسي . ثم الانتهاء بالمتنبي أو بامرئ القيس . ولأن دراسى للشعر بدأت بالشعر الصعب فقد كرهته . ولما لم يكن هناك أدب قصصى يدرس فلم يكن لي اهتمام بالقصة . ولول مجموعة النظرات في كلية الطب لم تكن من الشعراء بل كانت من كتاب القصة . ولما بدأت تطلبهم في كتابة القصة . وجاء الطلبة حينها فاندسحوا ما كتب . فواصلت الطريق . وقد اكتشفت من تأمل في قوانين النقد أنه لا يوجد ما يسمى كاتب قصة قصيرة أو كاتب رواية . كما لا يوجد شاعر القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة . والأمر هو أن رؤية شعرية أو رؤية قصصية للنظم . وكلما تطور الشكل كان أكثر فاعلية . فالرؤية القصصية تلعب في الرواية نغما . فثلا لو كان هناك من الحكمة موزونة خمسة ملجومات فإنه يمكن وضعه في هر جاز كما يمكن ان يوضع في كوب ماء . وسواء وضع في هر أو في كوب فزونه لن يتغير . وبمراعاة أنا أستعرض كل أعمالى بحسب محفوظ . وكل عمل من هذه الأعمال . لابد ان اهم ماى كل منها ربما يأتى في جملة مباشرة أو جملتين من القصة . وهذا ما اخرج به من القصة . ولكن القصة ككل ماذا فيها ؟ ويمكن القول بأن كتابا مثل نورستوى كان يكتب الرواية لأن لديه حقا رسالة بحسبى . ومن النادر في كتاب الرواية من يتناول له هذا الإحساس بالرسالة . وراى أن فلوريير كتب «عظام برقلى» لمساء شخصية . ربما لأنه يريد ان يبرر لزوجته أعمالها . بحسب أنه كانت له رسالة شخصية . وحسب شيكسبير . فانا أخذ أعماله على أن كل رواية لها مناسبة خاصة داخل نظام الحكم الإنجليزي . فقد كان يرجع أحيانا إلى الاقضية الترتيبية من أجل ان يحس الهدف السياسى لروايته . ولاشك أن رواية مثل ما كتبت كانت تطبق على شخص ما فقلته الملكة اليرايث . وأما اعجب من بعض الروائيين الذين يقولون إن عندهم ثلاث روايات أو أربع احتياطية . ولا احدى كيف يحتمل الكاتب أن يكتب عملا لزم مجهول وقتلاوى مجهول . مع أن القروص أنه يكتب العمل اليوم ليقرا اليوم . وليحدث أثره اليوم . وليرقد هذا الأثر على كتابه اليوم فيتج عملا آخر . لأن

الكاتب يستغل ويصغر. ولكن ان يصح الكاتب علما بحفوفة يلتصقها في الوقت الذي يراه لهذا صعب تصوره . وهذا فإني أعيد مثل هذا الأمر صعبه او حرفة عند الكاتب

ان كل قصة يكتب قايومها الخاص ورسمها الخاص . ثم إن هناك نقطة غامضة جدا . وهي القول بان قصة ما مستحله . ومن يضع في اعتباره ان يكتب قصة خائفة فهو محظور . إذ نال النتيجة على عكس ما نراني . لأنه يراعي فيها قواييم سرمدية . في حين انه كلما راعى قواييم الحاضر فيها فإنها تصبح سرمدية . فالكاتب كلما تعلق في الحاضر . وكلما كان الحاضر صادقا . فإنه يصبح سرمديا . ولكنه إذا كان سرمديا بانهم أصبح هناك من حيث الحاضر فلا يوم . وان لا استطيع ان ارفع الى ما كتب قصة لبي بها الإنسان المصري إلى سنة ٢٠٠٠ فهذا كلام لا معنى له . ولكن استطيع ان اكتب قصة متحول اتفق مع الشرطي على تعطيل إشارة المرور حتى يتاح له التبول من كمر عدد من السيارات المنتظرة . ثم يبرخ منه . وهكذا . مثل هذه القصة ممكن او لا يمكن ان يتج عنها قانون سرمدى . ولكن لا شأن لي بهذا . وبست هذه مشكلتي

واما في اتصال بموضوع الاستعداد الشخصي لكتابة القصة . او الميزة او الخرافا التي يمكن ان تكون قد حدثت في إلى كتابها . فسوف اتكلم عن ميزتها القصة او ما ارادها من مريد . واحقيقة الى ارى ان القصة القصيرة والمسرحية هما النسب الاستعداد التي يمكن الإنسان من ان يقول ما يريد . لاني أرى الرواية مثل الحرب التي تستمر سبعين عاما بلا نتيجة . ولكن المسرحية الملحوظة هي التي نال في المسرحية او في القصة القصيرة . قد افرا القصة في شهر فلا استطيع ان احدث منها الانفعال المطلوب . ومن ثم فإني لا استطيع ككتاب ان اعطي الانفعال عن طريق الرواية . اما المسرحية والقصة القصيرة فهما فان يتجهان للإنسان ان يقول بشكل في وبشكل مؤثر جدا . ومن السهل ان يسي القارئ تفاصيل رواية . ولكن من الصعب ان يسي تفاصيل قصة قصيرة محركة

ومن هنا بدأ بعد الحرب العاجية في الرواية القصيرة short novel وهي الرواية المكثفة . ولو اسعدنا مثلا رباحة الإسكندرية لـ . داريل . وقرأنا الجزء الاول منها وقرأنا منه . وهذا غير ممكن لاني حاولته . فسوف تجد الاجزاء الاربعة تصغر عن نفس الحور ونفس الشخصيات . وهناك كاتب ظهر حديثا في امريكا الجنوبية له رواية لو قرأنا العشرين صفحة الاولى منها . وانا لا اتكلم عن القارئ العادي بل القارئ الكاتب الذي يحاول ان يرى الفن الجديد . فوجدنا ان الفن الجديد يظهر في الصفحات الخمس الاولى . واما بقية الرواية (٣٥٠ صفحة) لا هو إلا سكانيات امريكا اللاتينية . مثل جبريل وجبرال جاء : امور لم يحدث الى تأثير في نفسي

وما اريد ان اقله هو ان بعض القرون مبي . وليس هناك من يلقي قنا الحور . والرواية لا يمكن ان تندر . فتظل موجودة . ولا يمكن ان تلي القصة القصيرة الرواية الطويلة . ولا القصيدة القصيرة الشعر . ولكن هناك رؤيا قصصية للعام . وهذه الرواية تحقق ربما عدي ولمع جدا لو عدى محمد ومركز . وانا من انصار البركير . لان هذا يتفق مع شخصي . ولا احب التطويل في القصص . وراي ان كاتب الرواية يوجه خاص له خصائص نفسية معينة . فلا بد ان تكون لديه قدرة كبيرة على التسجيل . ولذلك فإن كتاب الرواية جميعا يعملون مدة طويلة يوما . والامداد يجب محفوظ يقول لي ذلك . وكنا أصدقاء الآخرين من الكتاب . ولكني عن طريفة مقابلة فلما حدثت لي ان اكتب قصة قصيرة . وعندما احاول تحريرها اجد نفسي قد كتبت قصة اخرى . لان حاسي النفسية تكون قد صبت على الورق بهذا الشكل . فإذا ما حاولت إعادة كتابتها وجدتها وقد تغيرت تماما . وهذا يهاضي جدا . لان عدي حوراي عشرين قصة . كل قصة منها تقصر

حوراي اربعة ستور . ولكني لا بد ان ادخل في الحور نفسي الذي بدأت به من اجل ان اتم القصة فلا استطيع . وذات مرة كتب في قصة واحدة هي قصة « حونة » . ولينث سبع سنين . كل يوم احاول ان اقبس الحولة التي كان عليها النص الذي قطعت صاق ايده . والذي احب القصة المسيحية . ولكني لم استطع . فاضطرت إلى كتابتها من جديد . مع انها كانت جميلة . لاني كنت في لحظة لم استطع ان استعيدا مرة اخرى

اما كيف يبدأ متروخ الرواية في نفسي . وهل يبدأ من فكرة او من حدث او من شخصية وان ذلك في أسلوب التتبع . هل اجيب اجابة نظرية مثلا رواية « الحرام » . . عندما خرجت من قريبي إلى المدينة وحدثت ان العام يتحدث عن النظرية المصرية وكان الفلاحين جسي واحد . ولكني اكتشفت ان الفلاحين يشكلون طبقات . مثل اكتشاف ان الشيء يتكون من جزيئات . تتكون من ذرات والذرات مكونة من جسيمات صغيرة . وقد كنت وفيها اومن بالطبقات الكادحة من الناس . وضرورة تجديدها على المسرح . وفي نفس الفترة كتبت « ملك الفطر » . فكنت عن الفلاحين الارستقراطيين . ويبدو ان الإنسان كلما كان قدرا زادت كمية الإنسانية فيه في حد كبير . وقد كان داعي حقا إلى الكتابة هو ان اكشف هذا . ولذلك كتبت رواية طويلة هي عبارة دليل سياسي لعالم التراجيل . لان هؤلاء الفقراء يمثلون إنسانية ولا يجوزهم الفطر إلى وحوش . ولكنه يقع فيهم كمية كبيرة من الإنسانية . وعندما كتبت مثلا رواية « البيضاء » . فقد كنت اريد ان اكتب تاريخ هذه الفترة من حياتي . لان احد الاحباطات الكبرى التي حدثت لي عندما دخلت السجن . لاني كنت اهتمق الشيوعية . وكنت على استعداد للموت في سبيلها . ورايت لصرافات الكبار والزعماء . وقيل ذلك كنت قد صارت إلى بلاد الديمقراطية الشعبية . اكتشفت ان هناك اختلافاتا كبيرا جدا بين القول والفعل . وبين النظرية والتطبيق . حدثت لي مرع من حياة الامل . بل كثرت بالشيوعية السبالية من خلال فهم كنت قد رايت هنا في القاهرة قبل المؤتمر العشرين بثلاث سنوات تقريبا وهذا الفهم هو « سقوط برلين » . وقد رايت فيه ماألمت منه ان لصداقة بين البشر . وهي ماألمت بالشيوعية من اجله . هي مجرد كلام . ثم بدأت من خلال التنظيمات المصرية اعرف ان التوجيهات نال من الحزب الشيوعي الفرنسي . فثلا في غار حرب قسوس اجد ان المنفردات تتحدث عن السلام . في حين كان المفروض ان يحط مفهومها مصرها حانها للإنسان المصري . ومنها كنت اسأل في القصة القصيرة او الرواية ان اجد المفهوم المصري او الشكل المصري . فقد كنت اعني ان يجد التنظيم السياسي المصرية الاصلية . وفي راي ان التنظيم القوي القوي شعبية . ولذلك كانت ناجحة جدا . ومن الغريب ان ظلي حية لمدة ثلاثين سنة بصورة غير ظاهرة بدليل انه عند إعادة تشكيل حزب الثورة انضم إليه مليون شخص . وذلك لانها كانت صيغة شعبية حقا . مختلفة حتى عن الصيغة العربية . وراي انها تنحيت إلى حد كبير . وتعد إلى موضوع الرواية . وراي انها سرع من الموضوعات الكبيرة . لا يمكن كتابته في القصة القصيرة . ويقصد به التعريف إما بصورة تاريخية معينة . لوقت من الناس . والفكرة هنا هي فكرة التعريف او التقديم لهذا العالم المجهول . والحقيقة ان كتبت بعد ذلك روايات من النوع الذي يقصد به التعريف . واما فكرة التخطيط فانا اعترف عن الروائيين في ان لا اسأ ابدا إلى عمل مخطط للرواية . ولكني اصعل . مثل المسرح تماما . ارضية مثل الموقف فلا عندي فكرة لعمل رواية عن حال التراجيل . ولكن ما الموضوع الذي اكتبه عن الشخصية ؟ مثلا اجد ان الهام يصورون بلقبط . ثم ابدا في الاستمتاع بعملية تتبع عبط مثلا بفعل إنسان هوايته صيد السمك . يحد عبطه ليخرج السمكة . ولو احسنت إلى فكرت في الاحداث التي أكتبها من قبل فإني اتوقف عن الكتابة . لاني أحس انها أصبحت صيغة عقلية في حين اني أريد ان أخرج من عقل التقديم الذي هو العقل الحكاء للقصة . وهذه العملية اشبه بالأم التي تضع ويدها المدي لم تحفظ ملامحه

وهو جنس في رحمتها - ولكنها تكون في شوق إلى رؤياه - لترى الصورة التي جاء عليها هذا الجنس الذي وضعه - كذلك الأمر بالنسبة لي - فهو أشبه بالعملية البيولوجية عملاً - بمعنى أن العمل الروائي يخرج الأشياء التي يمكن أن تحدث في التفكير الواعي والتفكير القاري - فهي عملية أنثروبولوجية اجتماعية - بمعنى أن يكون لكل قطاع من الناس من يصير عن العقل الباطن الطمأنينة فيه على هيئة كتابة من أجل تغيير المجتمع لا - ليس هناك عخطيط - وألا كانت العملية عقلية حذرية - وهذا ما قصدت إليه المصيرية وأما علاقتي بشخصية الروائية - وما إذا كانوا من خلق - وما إذا كان لهم وجود مادي على وجودهم الروائي - فانا الذي اشغلت هذه الشخصيات على مراسي أحاسي - وأنا الذي أستمع بهم - وأحبهم - وأحسبهم - وأحسب بنهم ودكاههم - وأحسب أن أحفظهم - وهذه عملية تطاعية - والله هي لغة العقل القديم - وهذا موضوع نقاش خطير دخلت فيه مع طه حسين - لأنه كان يرى ضرورة أن أكتب بالفصحى - وقلت له إن اتصال اللغة - أو كقول أسطر على اللغة بسيطة عقلية - سوف يؤدي - من م - إلى سيطرة على الأفكار التي تخرج من داخل سيطرة عقلية -

وعندئذ فإن اختلق ولا اختلق - والله يخرج من رجلي عني حتى وإن كانت تعبيرا عاميا - ولا يتبع ولا يفيد إطلاقا إن الجمع لفظا مكان لفظ - لأن الفكرة تأتي مسببة على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات - مثل ملامح الطفل الذي يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رجمها على صورة بعينها - والفكر لم يدرس دراسة علمية - وللأسف فإن اللغة التي يدرس بها وكثير من في مجلة تصور - يأخذ النقاد فيه العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية - وأنا في تحليل خاص - وقد حاولت أن ألتحق بكيفية الآداب - فحضرت المحاضرات لمدة يومين - ولكني تراجعت عن هذه الفكرة - لأن وجدت المسألة مجرد تصوير عقلاني لشيء غير حقيقي - فانا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدوليس - وفي رأي أن هذه القصيدة لا قيمة لها - ولست أجد فيها شعرا على الإطلاق - فإذا بالنقاد يحللونها وكأنها قرأت -

والمحذرج إلى أن تكون غير المقصود هو الأحلام - فمن عندما يحلم يرى أشياء لا يمكن جعلها في اللفظة ولكنها لها معنى معطوفا جدا في الحلم - إلى درجة أن الإنسان يستيقظ من النوم وهو متأثر بالحلم بالمشاؤون أو بالتأؤل - لأن كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير التقليدية تماما - ولا أدري بالضبط أين مكان هذه المنطقة من المخ - وهي لا تنطق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام - ولكن هناك منطقة مختلفة تحتل فيها العقل القديم بالحدوث بفروني - بفروني - بحركة الأفكار - بقدره الإنسان على التنبؤ

وما يخطئ كثيرا أن يتكلم البعض عن المرحلة الراقية بولسيف إدريس في «الخص لاني» - في حين أن العقل في «الخص لاني» لم يكن والحق إطلاقا - هل يرى لاني إلى في قرية أو يخرج من الجامع فيصطدم بالنسبة - وأنه لا يجد مكانا يذهب إليه - الله والحق ؟ أهدا - ولكن هذا هو الواقع الذي نعيشه وأخذت من البيانات التي يمكن أن أصبح منها زلزال الشخصية - مولد يندت أو قرأت من الواقع - ولكن ليس هناك ما يسمى «الواقع» - ومثلا عندما أتكلم عن «بيت حلم» - «وإن رجلا مقرا أحس وأرمل» - وللا ثلاث بنات ولا يستطيع أن يفرق بينهن إلا بأحلام - وأنه يقع نفسه بهذه العملية لعل هذه القصة ؟ ولكن هناك من يقول إن فيها مقرا وأمرأة تفسل - وفيها ثلاث بنات - وعلى ذلك فهي القصة - أما إذا كتبت قصة مثل «الأوطى» فيقولون إنها ليست القصة والحق أنها كلها واقع -

والمرحج إلى أن تكون غير المقصود هو الأحلام - فمن عندما يحلم يرى أشياء لا يمكن جعلها في اللفظة ولكنها لها معنى معطوفا جدا في الحلم - إلى درجة أن الإنسان يستيقظ من النوم وهو متأثر بالحلم بالمشاؤون أو بالتأؤل - لأن كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير التقليدية تماما - ولا أدري بالضبط أين مكان هذه المنطقة من المخ - وهي لا تنطق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام - ولكن هناك منطقة مختلفة تحتل فيها العقل القديم بالحدوث بفروني - بفروني - بحركة الأفكار - بقدره الإنسان على التنبؤ

محسنة لتكوينه وعالته هو - وفراشه وتكوينه النفسي وبيئته هي بعض منها ومن المؤكد أن أحلام الإنسان المصري تختلف عن أحلام الإنسان الأمريكي مثلا - لأن هذا يتبع ما يقابله في حياته - وإذا كان أحسن تنبؤ عن رغبات غير محسنة في الواقع - أو تشكيلها للعالم بشكل مختلف

أهدا .. وقد كنت أقصد أن الأمر كذلك - وقد يمكن اصراع عقار فيها بعد لا يفسد ولا يسكر ولكن لجعل الإنسان يحلم - لأنها مرحلة من مراحل الوعي واللاوعي أو اختلاط الوعي باللاوعي - وهذا هو مع النفس وهو اختلاط الواقع باللاواقع - والمصدق بغير المصدق - ومن الممكن مثلا أن تبدأ من فرضية مستحيلة كأن أقول نظرت فوجدت نفسي واقف فوق آلة بفرست مثلا - وقد لا أكون ذهبت إلى بفرست ولا رأيتها ولا عرف - ولكن المشكلة هي القدرة على الإقناع - وموهبة الكاتب هي أن يصدقك بتقرير الحبل من قلب الإبرة

رأسالة أول الأمر مسألة قبول - وعملية القبول لا تخضع لأي منطق - ولكنها تخضع للإحساس - والفكر ليس عملية كيانية بل عملية بيولوجية - وعلى ذلك فلا بد أن يكون الفكر مقبولا من الناس أولا ومفهوما - ولكن بأعماق معينة - أما أن تأتي بفرضية لا تفهمها على الرغم من أن اشتغل في مجال الكتابة - فهذا قبل في شرحها فإن ذلك لا يغير من حقيقة أن لم تفهمها - ولابد عندما أقرأ الشعر أن يعجبني - ولذلك فكنتهم يكرهون زلزال لاني - مع أنه هو الشاعر الحقيقي الذي ظهر في كل هذه الفترة - وما سبق في شعر صلاح عبد الصبور هو الشعر الأول البسيط - وقد كان التفكير العلمي عند روائى القرن التاسع عشر نتيجة للبهمة العلمية المضخمة التي كانت تفرق واسعة جدا من التصور الوسطى إلى العصر العلمي التجريبي - لتحل الكتاب عن دورهم - وما كان ينبغي لهم أن يفرقوا في الحلم - فانا مثلا عندما أقرأ نظرية الكم Quantum theory فإن لا أفروها لكني أكتب عنها رواية - أو أفسر البشر عن طريقها - بل أفروها برصعها موعا من الظلال يمس على فهم العالم - ولكني عندما أكتب فانا فأتني أنسى النظرية الكمية

ولكن ما حدث هو أن العلم كان يهزأ للنداء - حتى إن الأدياء أرادوا أن يجعلوا من أنفسهم علماء - في حين أن الإنسان هو الذي يجب أن يكون المادة الخام للكاتب - بصرف النظر عن الاكتشافات العلمية - بل يجب على الكاتب أن يتجاوز هذه الاكتشافات - فانا إذا توصل فرويد إلى نظرية لقل إن الحس هو أساس كل المركبات النفسية للإنسان فإنه يمكن أن أكتب رواية أثبت بها أن المال هو أساس المركبات النفسية مثلا -

موسى إدريس

إدوار الخراط

س من يد اهتمامك بالنشر القصصى قراءة وكتابة ؟
ج بدأت أكتب القصة فى سن مبكرة جدا .. بدأت أكتب القصة عام ١٩٣٦ ، وكنت أصغر أبناء قرية جدا

س كم كان عمرك فى عام ١٩٣٦ ؟ وأين كنت ؟
ج عشر سنوات ، وكنت أتمسكها بالإسكفوية فى هبط العصب ، وكنت مبهورا جدا أو متأرجحا بما كان يسمى أيامها «حرب الحبشة» ، وقد كتبت من غير صحفى فى جريدة أو فى مجلة ، ربما كتبت «مجلة» ، «الطائفة للصورة» أو «النصور» أو شيئا من هذا القبيل ، كتبت صفحة ونصف صفحة عن مقاتل حبلى بجارب فوق الجبال ، وأسلط طائرة وحملت له جاذبة طليحة .. هل كان ذلك نوعا من قصص المفامرات ؟

س كانت مرعا من قصص المفامرة والوطنية والمناخ عن الوطن والنفس ؟
ج وأظرف ما ذكره من هذا الأمر هو أنى لم يكن فى قرايم فعل من أفروها ؟ لم أقرأ على أنى ، وقد تصورت أنها قصة حبلى وتأثرت جدا .. ودمعت عيناها ، فقلت لها إلى أنا الذى أكتب الحكاية

س ولكن ما الذى جذب انتباهك إلى حرب الحبشة ؟ الاعتبار التى كانت نشر مع الإحساس بالغانق بين الشعب المصرى والحشى ومقاوميتها للإجبار والظلم ؟

ج من الصعب جدا العودة بالذاكرة إلى ما جذب انتباهى فى ذلك الوقت .. ولكن ما ذكره أنى فى عام ١٩٣٥ كنت فى السنة الثالثة أو الرابعة من المرحلة الابتدائية

س ماذا كنت تقرأ فى هذه المرحلة ؟
ج أيام طه حسين قرأنا فى ذلك الوقت .

س هل كان هناك روايات قريبة إلى حسنا من روح القصة التى كتبها ، قصص مفامرات وطنية

ج طبعاً ، كان هناك قصص من النوع الذى كنا نقرؤه كلها فى المفامرات وقد كانت قرائل الأولى للبردة والإنجيل . وكان عندنا دولا ب صغير مقفول ، ولأنه كان مقفولا كان يمل بالنسبة فى صحرا وجادية . فنتحه سرا فوجدناه مليا يكتب كانت تحصى انما فى نوى قبا بعد . ووجدت من بين هذه الكتب كتاب مختارات فى الادب العربى القديم . هذه الآباء البسوعيون فى بيروت . فيه من بين قبية وابن المقفع والحافظ وكليمة ودمية وشعر كثير . وهى مختارات كانت مقررة على الطلبة فى المدارس الثانوية . وقد كان هذا الكتاب يمل صحرا بالنسبة فى

س وكان من بين الكتب «كليمة ودمية» . وكان هناك كتاب اسمه الادب والدين عبد لمعنا انصريين . الله مصرى . وهو كتاب مهم جدا . وقد قرأته وعمرى سبع سنوات . فكان له تأثير فى تشكيل وجدانى . وأشياء أخرى كثيرة من هذا النوع مثل كتب الطرائف . ثم قرأت بعد ذلك دوكامبول وغيره . وكنت شديد الهم للقراءة

س ولكن ماذا عن الكتابة ؟
ج تركت القصص لفترة وكتبت الشعر . ثم تطورت كتابى بما كان يطلق عليه محاربا اسم الشعر إلى شعر عمودى شديد الفصاحة موزون ومقفى . وكان هذا

وانا فى السنة الثالثة فى المرحلة الثانوية . ولكن هذا الشعر لم يره احد . ثم تطور هذا الشعر إلى الشعر المرسل . لاني كنت فى هذه الفترة قرأت قراءات كثيرة وتأثرت عميقة بأبى اللو .. وقد كان ناجى وعلى محمود طه من اسباب ثم تطورت إلى الشعر المنثور . وكان هذا الشعر يضم اشياء عن كبرياء وديان وديوس والشيطان والملائكة .. خلطت عن اليونانى والمسيحى . واشياء عن الموت والحب والالام وغير ذلك

س وإذن فقد قرأت التراث اليونانى ؟
ج قرأت الإلياذة التى ترجمها البستاني شعرا .. وبدأت احفظ اسطر هزلاء الألفه . وعرفهم . وسمعت لهم قرايم حوت فيها كل إله ووظيفته وعلاقته كل منهم بالآخر . وهذا يونانى وهذا مطابقه المرحولى .. ومن الشعر المنثور ، بدأت كتابة قصص الشبه ما تكون بالشعر المنثور . فتجد اشياء بعنوان «المياس» و «الاولان» و «الخريق» وكانت هذه الكتابات رومانسية وفيها كثير من التصنع . وعجل فى انى عابى ليلة وطسها . او بين سنة وأخرى . وجدت غشى اكتب كتابه لا اسمعيل بها وكان ذلك سنة ١٩٤٣ .. واول قصة كتبها كانت فى نفس السنة

س ومن اين يبع الإبداع عندك ؟
ج لا استطع ان اجهلك من هذا السؤال ، لان ذلك مستحيل .. وما زعم ان ما قوله ليس إجابة عن هذا السؤال ، فإذا يمكن ان أقول لك من عسى

ابوه صعيدى . هاجر من أعصم م الفيوم إلى الإسكندرية .. ابوه اكبر سنا من والدته بحوالى عشرين سنة .. نزل فى هبط العصب . وهو حى شمس فيه تركيز كثيف . وفيه فى نفس الوقت مسجد سيدى كرم . الذى يهتمون جدا بدكوى مولده كل عام . وقد لعب مولد هذا الولد دورا مهما فى طفولتى بما كان يجرى فيه من احتفالات المزيدين والدراريش والحليفة وكل هذه الأشياء . وتقبلت الظروف هذا الأب التناجح إلى حد كبير إلى ضيق شديد . فعمل كتابا عنه جمل كاكوا . من قبل - وملاءم . وأخذنا ننقل من بيت إلى بيت بحثا عن السكن الأرخص . وهربا من تولج الحجز على مقولات البيت وترتب على ذلك أن انتظنا إلى حى محرم بك . ثم عدنا مرة أخرى إلى حى راجب . فى الحارة التى تظهر فى أعمال كثيرة مثل «على الحافة» أو «قبل السقوط» . وهذه الحارة هى التى بدأت أقرأ فيها كينس وشيللى وغيرهما

س ولقد كانت تجربة القراءة والتربية السنية والمؤثرات الدينية فى المدرسة وغيرها - كل هذه العوامل اسهمت فى نفسى تألوا والى ان هذا شيء مهم

س هل هذه محاولة لتصوير المصير الذى يبع مع الإبداع الادبى عندك ؟
ج طبعاً ليست هذه المحاولة عسيرا لهذا السؤال ، لانه من الممكن جدا ان يحدث كل هذه المؤثرات لإنسان مادون أن تزدى به إلى الإبداع الادبى

س اعم سؤال . من أين يبع الإبداع القصصى فى نصوصك . وهل هو يبع من مجرد التطور من القصة إلى الشعر العمودى المقفى فالشعر المرسل الرومانسى فالشعر المنثور فالشعر القصصى فالفصحة مرة أخرى . ومن ثم يمكن الكشف عن جذوره فى أصول الثقافة الأولى للشكرة . أم أنه كان محاولة لاصطياد معنى او خلاصة معن محمودة التجارب دنيائيه التى حشها تجربته الصائمه

المالية والاجتماعية وسحب الموت المستمر - والتجربة الدينية - وانعام
الآخريين بك - والإحساس المبكر بالحس وبالعلاقة الخاصة الروحية
بـ لا بـ

ج أنت تحاول أن تسبق إلى أشياء أقوى أن أفهمها فقد كان أي قصاص من
الطراز الذي لا يبارى - كان يحكي لنا حكايات مضمرته فهم أن كان يعمل
صراخا في القرى الضيقة بأنهم وهو يجمع على الحكومة - وما يصادقه من
مضمرات مع المصريين والناس والفلاحين والعمد - ويحكي كيف قامت
الحرب العالمية الأولى - والحديث بين خليوم والإمبراطور نيولا في شكل
حوار كما لو كان حاضرا ذلك المشهد الخ

س هل سمعت شاعرا من شعراء الرابطة ؟

ج لا - أبدا

س ولكنك قرأت السير الشعبية ؟

ج نعم - ولكني لم أعاصر شعراء الرواية

س هل تصور أن والدك كان يقوم بنفس الوظيفة نظريا ؟

ج بلا شك

س ريد أن أسأل عن علاقة في القصة هناك الذي يظن فكتيون أنه مضمره
مبكرة في الشكل - ومع مختلف عما كان سندا - فعندما كتبت المخطوط
العالية بدأت تكتب في الأربعينيات - ونشرها في عام ١٩٥٨ - ولكن
الكتابة النهائية لها ربما كانت غيا بين سنة ١٩٥٤ و سنة ١٩٥٨

ج الجزء الذي فيه مضمره وتجديد كان في أوائل الخمسينيات وقد كانت
محيطان عالية - أول مضمره فيها هذا الأسلوب - وقبل ذلك تكاد القصص
تدرب من الشكل التقليدي - و - محيطان عالية - فيها قسان هجوان يمكن
قسم قبل الخمسينيات وقسم في الخمسينيات المبكرة وهو القسم الذي كان فيه
مضمره واحترق - ول الأربعينيات كتبت مثلا قصص كالأبواب لوما - وقصة
والشيخ هيمي - وربما أكثر قد أعدت بعض بعض الأشياء - ولكنها كانت
تقليدية عسريا - مع أن الرواية - فيها أنظر - كانت مختلفة والتعبير أيضا -

س وصلت إلى استنتاج لا أدري ما إذا كان سيصدق أم لا - أنت وصلت
إلى الشكل في - محيطان عالية - وحديث تطور كبير في - سماعات الكبرياء -
عن طرد الذي أرمى فيها - وهذا الشكل ابتكرته أنت - وجا أنظر لم
نكي قد قرأت عن تيم الوحي - لا جويس ولا بروس ولا جوردون -
ج حتى الآن لم أقرأ بروس كاملا - وهذا احترام عظيم ربما قرأت منه
أجزاء فقط - وقد قرأته متأخرا - ولكني قرأت جويس - لما دخلت فقد قرأته في
الفترة الأولى سنة ١٩٤٣ أو سنة ١٩٤٤ ولم أكن أعلم أنهم ثلاث فواحه -

س في تصوري أن الشكل التجديدي الذي وصلت إليه في - محيطان عالية -
كان من ابتكارك - ول تصوري أيضا أنه كان نتيجة امتزاج كل هذه
التجارب : الأدبية - والتجارب النهائية بشكل أساسي

ج مع اهتمام كان يسبق هذا الشكل في الأعمال السريالية ومن المحتمل جدا أن
يكون اقتضى بالسريالية - سواء في الفن التشكيلي أو في الشعر هو العامل
وراء ما نسبته الابتكار في الشكل

س هل هناك علاقة بين الرؤية السريالية والتجربة الدينية أو الرؤية الدينية ؟
ج طبعوا هناك تصور أيضا أن السريالية تجربة صوفية - حتى في الفن
التشكيلي

س كنت في جوهرك رومانتيكي -

ج هي العكس - فأنا ضد الرومانتيكية إلى أبعد مدى - وقد يبدو أن قولي
هذا فيه شيء من السخرية والتحكم القليل خاصة هذا الجوهر الرومانتيكي أو
وضعه في حالة من التوتر أو التعادل - لأن إحساسي طبعيا هو أنني لا أنسجل
من الرومانتيكية - ولكن القصة ليست قصة رومانتيكية - بل قصة
العاطفية المرفقة التي أشعر أنني معرض لها - فليس هندي متاحة لإحصاء إن
الواقع صلب زخشي ووهو وحاد - ولا يبقى أبدا أن يخلل لذه عن هذا

الواقع ومع هذا النوع من المعاداة بين الإهراق في العاطفية والجوهر الآخر
أليس الرومانتيكية هي القوى للشبوب ؟ ولكن المهم هو أن نضع في إطارها
الحقيقي - أو الواقعي - أو المتوازن -

س هل هذا صرخ من الخوف من الحرية ؟ لأنك إذا أسرفت في الواقعية أو
استسلمت لها -

ج الخوف من الحرية قائم على الدوام - لأن الحرية محفوفة - وبسبب هذا القوى
الشبوب من مصر في النهاية إلا الحرية - إلا في لحظات قليلة ومادرة
وساطعة - وهذه إما تتحقق على مستوى الفن ومستوى الحياة - فالق هو
الحل - ولكن حتى الفن بالنسبة لكاتب - مثل طير هذراف - يتحقق أيضا في
لحظات نادرة - وقليلة - قبل مستوى أروع مما من العمل بالنسبة لي ماذا
عملت ؟ القليل جدا - وهذا صحيح - فالق هو الحل ولكن هناك فترة
طويلة جدا من الانتظار - ولعمالة الصامتة غير المكتوبة - التي لم تتحقق
لأبدا لم تتحول إلى فن وهناك عشرات من المشروعات الضائعة

س أود أن تتكلم الآن عن الشخصيات - أمانتا الآن رواية لك هي - رامة
والثين - ونحن نتكلم عن الفن الروائي - ولكن في الغالب نتكلم عن الفن
القصصي بشكل عام من أين جاءت الشخصيات ؟ أو من أين جاء
ميجاتيل - مما على وجه التحديد ؟ هل هو مريج من القديس والملائكة
ميجاتيل ومنك ؟

ج هذا سؤال مازال يحيرني أن يكون فيه شيء مني - ولكني أؤمن أن ليس فيه
شيء من الملائكة ميجاتيل - وأنه ليس أنا بالكامل - بمعنى أن ليس هناك
تطابق بين ميجاتيل وكاتب الرواية - وهناك موافق وقضايا بلوط ميجاتيل
ليس كاتب الرواية مسندا لأن يوقع عليها - ولكن بالطبع هناك جانب كبير
من كاتب الرواية في ميجاتيل - بمعنى أن هناك إمكانية تصور ميجاتيل على
أنه جزء منقطع من الكاتب ومضاف إليه - ومضروب به إلى حدود لم يستطيع
الكاتب لو لا يستطيع - أو لا يقبل أن يذهب إليها - وباعتباره جزءا مقطوعا
لهو جزء لا انفص من الكاتب - بالإضافة إلى أنه جزء مضاف إليه -

س من أين جاءت الإضافة ؟
ج بمعنى أنه ربما كانت هناك إمكانيات أو احتمالات في المكاتب لم تتحقق -
ولا يمكن أن تتحقق - في الواقع - ولكن يمكن أن نذهب ونطرح في
الرواية - هذه هي الإضافة - أما الانعكاس فهو في أن هناك جوانب من
الكاتب لم يشر إليها ولم تكن موجودة أصلا في ميجاتيل بضرورة التركيب
الفنية في الرواية - والخلاصة هي أنه ليس هناك تطابق - ولكن هناك نوعان
الخارج والتجارب والفن بين المؤلف والمطل

س لقد أطلق ميجاتيل على قصة أسماء كثيرة جدا في الرواية - سماها إيريس -
وسماها ديمير - وسماها السيدة زيب - وسماها أم الأتور - وأسماء كثيرة
أخرى ؟

ج كان هذا معنى الرواية ولها تصور أنه كان يجمع بشكل كامل للتردد من
خلال الطرق الفنية المختلفة - ومن خلال الأساليب الفنية المختلفة - بين
شيتين : بين شخصية روائية معجدة ولها الاهتمامات والظروف والملاسات
الحية - ولا أريد أن أقول الواقعية - بحيث تصبح شخصية روائية كاملة
وحقيقية - وبين أن يكون لها ظلال - وهذه الظلال أشارت إليها الرواية في
هذه الأسماء المختلفة - من إيريس إلى هشرود - ومن الأنبا إلى الصبراء
مريم - ومن السيدة زينب إلى أرض مصر - ومن أول الحقيقة وجوه الأوتة
إلى مطلق المعرفة والآخر الذي هو جزء لا ينفص من الذات - كل هذه الظلال
أو الترددات طرقت في الرواية تتغل أو تخلق فوحدها هذه الشخصية التي
عيش الآن في واقع الجميع المصري - الذي يشارك في الأحداث السياسية
والاجتماعية اليومية العادية الصغيرة التي يمر بها أي شخص في علاقته بأي
امرأة الآن وهذا

س : يلاحظ أن لغة الرواية - سواء كانت في السرد أو في لسان رامة أو على
لسان ميجاتيل تبدو واحدة - وليس هناك ما يميز بين لغة رامة ولغة ميجاتيل

مثلا . لا تقولك ؟

ج - لا اهل ذلك صعبا . وهذه الملاحظة لئلا يقرأ القراء للتشويق ولغة رامة في أحيان كثيرة - ولا أقصد اللغة بفهوم تركيب الكلمات ولكن بما تقول اللغة - لغة المرأة الواقعية التي تعرض للظروف الاجتماعية والنفسية التي تعيشها شخصية رامة . وعندما كان ميخائيل بنجيبا أو يتحدث إليها راما بيرة رومانتيكية أو شطحات أو بصيوات شاعرية . كانت رامة أساسا هي التي ترحمه إلى أرض الواقع . وكانت رامة أساسيا هي التي تقيده بل محده أيضا . وإذا فهدا المص هناك اختلاط . حقا كان ميخائيل يعود فبمقل على الشطحات الرومانتيكية بلهجة صخرية وسهيم . محاولا العودة إلى أرض الواقع . ولكن من مطلق مرارة الإحباط والبأس من عدم إمكانية تحقيق هذه الشطحات . وما في بيرة رامة فالواقع هو الأساس وليس الشطحة الشعرية

س - ولكن تركيب الكلمات والجمل واحد .

ج : أنا لا أتكلم من حيث تركيب الكلمات والجمل . بل أقصد مزجه هذه التراكيب من معنى . وهذا هو الأساس . وهو ملتبس . والى وسما أن نسأل : هل يمكن باستخدام تسبيح واحد أو مقارب أو متاهم من الكلمات والأساليب اللغوية نقل أو خلق أعماق مختلفة من الفواصل والتعبير ؟ أنا أؤمن أن هذا يمكن وهذا هو الدليل الذي سقته بشهد على ذلك

س - هذا المصطلح معاصر . ونخشى أن نكون قد استخدمنا لغة كثرية النظرى للمسألة .

ج : هو طبعيا تيرير ولا بد أن يكون تيريرا نظريا لاستحاط العمل الروائي لعل هذه المشاكل لم تكن مطروحة في ذهن هذه كتابة الرواية ولكنها عمل في مستوى آخر

س - ولكن النفسية في رامة والفتير مختلفة شيئا ما . لأن وحدة اللغة أو وحدة التسبيح المعنى عند الشخصيتين من الممكن أن توحي بأن الشخصيتين مجرد انعكاس لدمع المؤلف

ج - وهذا بالطبع خطأ . ولم يكن هناك أسهل من استحداث لغتين أو ثلاث . ولكن هذه مثل حيلة سهلة وفورية تكاد تكون طيبة . هل سمعت الرواية في الوصول إلى الهدف من استحداث لغتين عن طريق لغة واحدة ؟ هذا هو المهم . فطريقة تصوير واحدة القول المعين . وأعلق شخصيتين أو أكثر .

س : إن هذا يقودنا إلى الفن التشكيلي . فالرسم الذي يرسم على سطح واحد له بعدد النواظ فقط . ولكنه يعطى إيمايا بالبعد الثالث .

ج - وأحيانا باختلاط كل الأبعاد في الفن السيريل . وهذا هو الذي حدث في هذه الرواية : اختلاط الأبعاد ومزجها بحيث لا يكون هناك بعدان أو ثلاثة . بل يمكن أن يكون هناك أكثر وهذا ما نجده في اختلاط الأرومة واختلاط الأمكنة . فالمكان ليس مكانا واحدا بالقطع

في الرواية عشرات الأمكنة .

س - أقصد في لحظة نفسية واحدة ، وفي وصف لمكان واحد هناك - إذا صح التعبير - تراكيب الأمكنة فالنفسية التي أتت ذات مرة . هل هذه المكينة في الإسكتندرية أم في روما ؟ الجواب عنها هي في المكانين . بل في أكثر من مكانين أيضا . وقد أشار بدر الديب إلى ما يمكن أن يكون أقرب إلى فهم هذه النقطة وهي أن وضع الواقع والذكريات والأحلام في مستوى واحد . ليس هذا فقط . بل إذا صح التعبير نقطة انصهار واحدة حيث يكون الواقع هو نفسه الزهم . بحيث تنقل السبود والخواجز التي اطرأ لها ليست في الواقع . وليست حقيقية بين المستويات الثلاثة . لأن هذه المستويات في مستوى ما هي إلا مستوى واحد كثيف ومركب من هذه العناصر الثلاثة وغيرها . بحيث تصبح عناصر الواقع والحلم . والزهم والفكرة . والحيل والأمية والإحباط . كيانا واحدا أو عجيبة واحدة وأظن أن هذا ما حاولته الرواية . سواء على مستوى اللغة نفسها أو التعبير الشكل . أو على مستوى ما تفرقه اللغة من داخلي . أو تحلقه على المستويين اللذين يحاول اللغة للتعبير عنها

س - متى ذلك أن اللغة في الرواية . أو الرواية نفسها . لا تنقل معرفة ؟ لا أظن أن هناك معرفة إلا بهذا المعنى . أي المعرفة الشاملة

ج - هل يمكن تسميتها «المعرفة الشعرية» ؟

ج - بل «المعرفة النفسية» وإذا زاد الطموح أمكن للمرء أن يقول «المعرفة» وحسب . لأن المعرفة هي إذا كانت فلسفية فهي أقل من «المعرفة» بشكلها العام . والتي تعرض حقا لمشكل فلسفية . ما الإنسان ؟ لماذا يولد ولماذا يموت ؟ كيف يحب ولماذا يحب ؟ ولماذا نعالى ؟ ما الألم ؟ وما الوحدة ؟ ما قصتنا في هذا المكون ؟ وما قصتنا في هذا المجتمع ؟ وسجينا نحو العدل . ونحو الحرية .. كيف يعيش وكيف يموت ؟ بهذا الوضع المزدوج يبدو أن هذه القضايا فلسفية . ولكن هذه هي القضايا المعرفية . كيف تصل إلى أن نواصل أحدها مع الآخر في هذه الحقبة الاجتماعية الإنسانية المشتركة بشكل لا يعرنا فقط عنها . بل يعرفنا بها ؟ فإين هذه المعلوم من قضايا كتابنا ؟ وكيف بدأنا ولربما ؟ هذا هو السؤال .

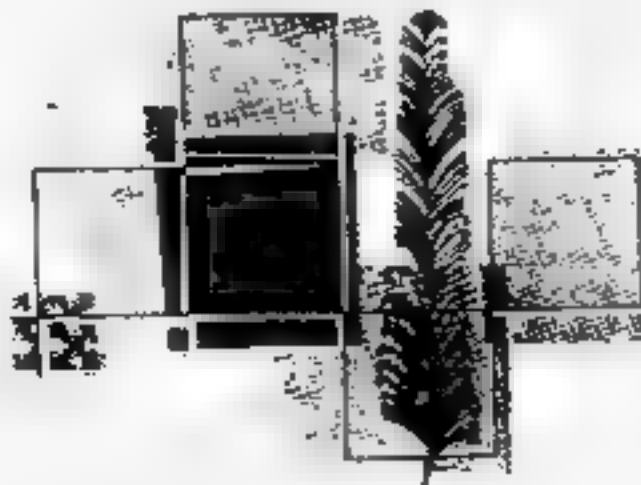
س - وأنت م تشغل نفسك الآن ؟

ج - الآن أكتب رواية جديدة . وأنا يفتلى الآن شيئا : إعادة كتابة رامة وتكليفها . وإعادة كتابتها أيضا كما لو كانت هي مرة أخرى .. كيف يكون ذلك ؟ لا أفري . وفي نفس الوقت أيضا إعادة كتابه «الاحتفالات العشق والصباح» .

س - ولكني ربما أستطيع أن أجد ما أن أنجمل ماذا سيحدث في رامة . وفي هذه المرة ستكون رامة هي الأساس . وليس ميخائيل

ج - ربما لا .. ربما كان التين أو الخلفية التي تتحرك فيها رامة والتين . ولكن ما هي ليست أدري

إدوار الخراط



الروائع الأدبية

• بحرية نقدية
بين الأرض والسموات
مكتبات أدبية :

الظاهر وطائر الرواية الخيالية
اللفظ والزمن : فائز الفوضى
رواية كاستنغ والسيرة الذاتية
المنار

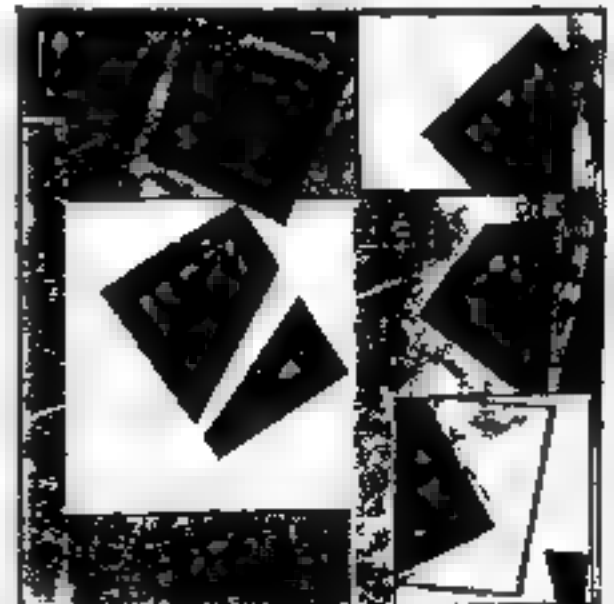
تصوير من الرب واللاه والشمس
الرؤية الأسطورية في «الساد الأمكنة»
ألف ليلة وليلة : تحليل بنيوي
• الدوريات الأجنبية :

١ - الدوريات الإنجليزية
(أ) القصص والتاريخ
(ب) جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده
٢ - الدوريات الفرنسية

(أ) حوار مع ميشال فوكو
(ب) حوار مع جارسيا ماركيز
• رسائل جامعية

• مناقشات
١ - ملاحظات قارئ
٢ - مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور
• البيولوجيا

تجيب محفوظ في الإنجليزية
بيولوجيا الرواية المصرية
بيولوجيا الرواية السورية



الارض ضلّال



فوق سماءنا



مقدمة

هذه الدراسة لا تهدف فحسب إلى تقديم دراسة مقارنة لرواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرفاوي ورواية «هونارا» للكاتب الإيطالي سيلوى. بل تهدف كذلك إلى محاولة تلمس طريق للدرس الأدبي ولا تتخذ مسجعا محددا لا تخرج عنه. وإنما تعتمد على النص بالدرجة الأولى

السؤال الأساسي والمطروح هو لقا لتدخل هذه الدراسة في إطار الدرس المقارن؟

لعل الإجابة التالية كافية

عباس أحمد لبّيب

التسميات

٢ - عدم إمكانية تحليل التركيب اللغوي والمقارن بين الروايتين من هذه الناحية كانت بسبب غياب الأصل الإيطالي. فالشرفاوي تأثر بارواية من خلال الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية

٣ - لا تدعى هذه الدراسة سبب الكشف عن تأثير الشرفاوي «هونارا» ولا تتعلق بأبحاث السببية، وإن كان من الضروري لتعميد موقعها معرفة أنها كتبت أساسا كبحت قدم لإكمال متطلبات السنة النهائية للاجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧٤

وتتمثل جواب التحليل بما يلي

١ - الوحدات الوظيفية وحركة الرواية

٢ - تركم الوحي

(أ) الخدمة

(ب) الفعل ود الفعل

(ج) حركة المصوغ

(د) بيلو يحثه السؤال «ما يعمل»

٣ - بناء الحكى

(أ) الراوى

(ب) الزمن

(ج) تقديم الشخصيه ومساها

ولقد أثرت عامدا ألا أبدأ الدراسة بمقدم

ومصطفى كامل ميب هو أول من ترجم هونارا إلى العربية في ١٩٤٦ م

(ج) ظروف مناهضة الفاشية جعلت السلطات الإنجليزية أو الحكومة المصرية تتفحص كثيرا عن النشاط اليسارى الموجه ضد الفاشية. ولعل هذا يفسر طبع الترجمة الإنجليزية لرواية هونارا لتتوخى على جود الحبش الإنجليزي

٣ - نمة نشأة واضح بين المصنوع، لكن نمة اختلافا أيضا بين المصنوع يرجع إلى حس الشرفاوي الفاعلى وإد تلمس

(أ) الفارق بين أطراف الصراع في القرية المصرية وأطراف الصراع في قرية إيطالية ولا مرعم بذلك ما يرمعه البعض من اختلاف، بل فقط تشير إلى اختلاف خصائص الصراع لا اختلاف طبيعة

(ب) الفارق بين معركة وطنية ضد سلطة احتلال وحكم يستند لها وبين معركة ضد نظام حكم عندما تتعارض مع مصلحة الفلاحين

ولعل الشرفاوي قد تجاوز أحيانا الحقيقة التاريخية كما يدعي د. عبد المحسن بدير^(١) فكنا لا نرى بهذا قدر ما بهم بالترويض الفنى.

سوى نقطة أخيرة وهي طبيعة مسج التحليل الذى اتبعه في التعامل مع المصنوع

١ - انطلقت أساسا من النص، بعيدا عن أى تصانيف مسقة وإن لمستندت بالطبع من مثل تلك

١ - إن كلا المصنوع يتجه إلى الأرض. ليس من رواية العودة إلى أصبح - كما تعمل الرومانسية وإن بقيت صورة (الأرض - الأم) بل من روايتين

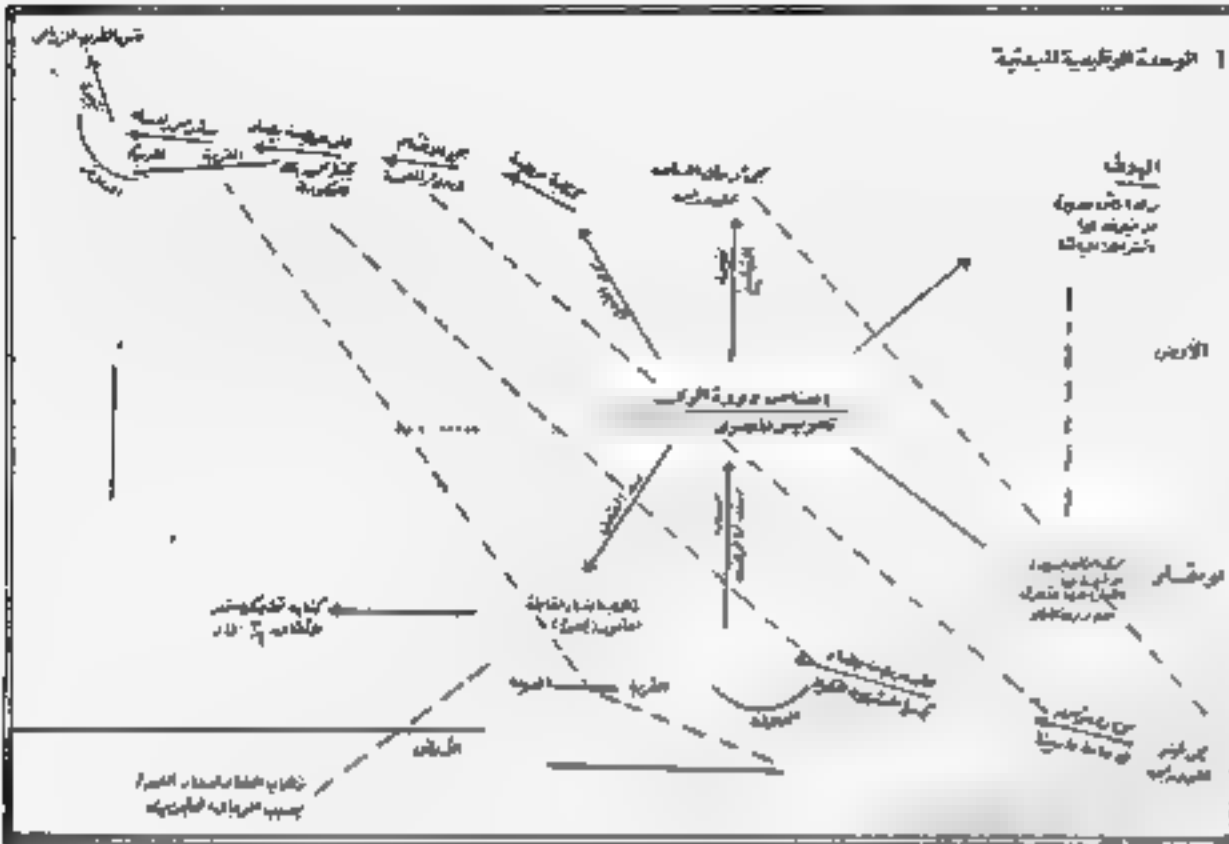
(أ) الرغبة في إبراز رؤية واقعية للقرية، وهو أمر من كلا الكتائين عدم وجوده في الأدب السابق عليها إذ يُعرض سيلوى بالصورة التي رسمها الأدب من جنوب إيطاليا كما يُعرض الشرفاوي بقرية ريس التي لا تمثل قريته^(٢)

(ب) إن كلا المصنوع يتجه إلى الأرض في مواجهة حكم ديكتاتوري يطمس كل شئ. ومن هنا كان المصنوع بالأرض معابلا قويا لمحاولة الطمس

٢ - لكن ما سبق لم يكن ليكني - وإلا لكان عينا أن ندرس في مجال الأدب المقارن كل روايات واقعية التي تحدثت عن الأرض وما أكثرها باختلاف مناسباتها - بدون الخزم بحسب التأثير والتأثر وهذا ما أمكن تحديده من الدرس المتعلق للروايتين خاصة مع اعتراف الشرفاوي بهذا^(٣) كما توجد شواهد كثيرة على هذا التأثير الذى كان طبيعيا لأسباب عدة

(أ) استند الشرفاوي كثيرا من تكوينه الفكرى الماسك من النشاط النضالى لما سمي بالانتماء الديمقراطي الذى تكون في ١٩٣٩ وعمر مجموعة من الإيطاليين مناهضين للفاشية^(٤)

(ب) اشتراك الشرفاوي في نشاط لجنة نشر الثقافة الحديثة التي كان مصطفى كامل ميب من مؤسسيها،



كتاب "سفر" لذلك من لا يفهم من هو
كثير أو قلة في فهم العمل انطلاقاً من متونه
جولنجان في أن المطابع الاحتاجي للعمل الأدبي
يكن - بشكل خاص - مما لا يمكن تفرد ان هذه
هو تقدم به عملية متعانة تنسب إلى ما سمع
، أية تقدم - مثل هذه التسمية لا يمكن أن تكون إلا
بسطه حرمه أما الفرد فتنفس قد تم على حدود دفعه
ن و حد عنه حد من التجانس وتقدم إلى صمد
مطلق الخيال"

كذلك لم يمد إلى تقدم تارحي لهذه الـ
في تقدم الأرض أو قوتها - ليس خفي عن
تأخيرة التي أكتت حرم كثره باسمها - بل لأن
مثل هذا المصير من البحث عن تفاعلات الخي
و المصير ومن المؤكد أن الكاتب لا يأخذ الوجه
فاشتر بذلك الواقع الذي قد يتواجد داخل العمل
لكن - لكن العمل الفني هو المصير الثالث في ذلك
صحيح فهو يجمع بين المصير في التوزع والوسط
هذه الـ - وب أن أوصيه في هذه المصير

2 - ود العمل يتحدد في السفر إلى مدينة
النساء - سفر محمود أمدي في مدينة تكشف
الحديقة - يكشف ماد كتب في العريضة البيضاء

3 - سفر النساء في فوتنار مدينة دمشق
المأمو - في غيبة الرجال يشبه وحدة أخرى في
الأرض لا تدخل في إطار الوحدة الوظيفية بل
هي دهاب النساء إلى دوائر المصير في "الأرض"
والقاء المحاربة والروث في الأرض بمائل القاء الطوب
في فوتنار ونلاحظ عدة علامات في ذلك السفر
في فوتنار

(أ) وحدة التناقض بين القرية والمدينة - ولا بعد
في المدينة هذا هو في القرية على سائر من
مخاض

(ب) المرأة حاول أن تأخذ دور في حركة صراع
القرية ليس من خلال وهي مسبق بل في إطار حركة
عبرية يمكن أن تشكل في مرحلة ثانية وهذا (ماريا
حراسيا تشاك في اعداد أول صحيفة للفلاحين)

(ج) كان شخص الذي عانته النساء في الوصول
أو "المأمو" أو المصير يكشف عدم إدراكه
القرية لما يحدث عن حركته بسيطة - بل لأن
علاقته بالسلطة تتحدد في علاقه بالعقل
موقوف الصراخ

الأرض
بما هي دورة الإبداع - لم يتحقق
أرى - في الإبداع - الإبداع - الإبداع
المعكرو - العمل

أرى أرض الينا
كتشابة عريضة محمد
أمدي - دهن محمود
به ها - جمع لاستاء على
أوراق بيضاء كتي بكتيب
محمود به الطوب إلى الحكومة
من أجل

شق الطريق الزراعي (إلى
صحر النشا)

فوتنار
عن الممارس يليو - جمع - حال الطريق
يحولون بحري الماء إلى أرض لا تخص أهالي فوتنار
(أرضي شرها للماول)

التوصيات
على نوراني بيضاء

1 - الوحدات الوظيفية

بأسية للوحدة الوظيفية الحديثة - المخرية -
ملاحظ ما بل

1 - أن الحدث المخرى في الروايات مثال - فهو
في "الأرض" إنفاص دورة الرى وفوتنار المخرى
المخرى - والمهدف من هذا هو رى أرض جديدة
أشراها الباث أو الماول

2 - أن هي - جال المساحة على دراسة مثال هي
الممارس يليو - إلا أن المثال هنا ظاهري - فمجي
جال المساحة كان لتعريف أو لتأدية نظام الدورة
الحديثة - بها كان هي الممارس يليو من أجل تحقيق
الهداية - الأشخاص المرفوع إلى الحكومة - لتحويل
مخرى - أي أنه كان خطوة من أجل تعيد تحويل
مخرى كان يسمى المصير على سند قانوني لتحقيق
عقود الماول

3 - أن لمة غائلا واضحا بين كتابة الأسماء في
حده ما بنا على عريضة بيضاء يكتبها المستولون
للحكومة ومن جمع لأستاء على عريضة بيضاء
يكتب محمود (ب) للمستولين وكما قلنا هذه
الوحدات مثل في فوتنار الحدث مخرى بها مثل في
الأرض نتيجة للحدث المخرى وسببا لتعديده مما
يتضمن مع ما رعبه الشراوى عن وعي الخيام
ومعها الحكومة حزب الشعب والناس دور
المصير هنا هو نفس دور الممارس يليو - الحصول
على السند القانوني للوحدة

(أ) القاتل و الوحدات

٢ الأرض	فونبارا
١ محي رجال المساحة على دواجة	محي الفارس بيتو على شراحه
٢ التوقيع على الفاس بكيه محمود به للحكومة	التوقيع على الفاس بكيه المسئول للحكومة
٣ إقصاء دورة الري	تحويل الري
٤ ذهب محمد أفندي إلى المدينة لخدمة المسئولين	ذهب النساء إلى المدينة لخدمة المسئولين
ذهب النساء إلى المدينة . مظاهرة احتجاج وإلقاء الروث عليه	ذهب النساء إلى المسئولين بالمقارب . مظاهرة إلقاء الطوب (
٥ نزاع الرجال بسبب الري	نزاع الرجال بسبب الري
٦ حديث الشيخ قناري عن أن عصيان الفلاحين لله قد سبب لها حذر . والله قادر على أن يحيي الأرض ..	حديث دون أنها كبر وكلامه عن المقاول الشيطان لا حل للقرية سوى الصبر
٧ تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب المظاهرات والاضطرابات	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب لالون الهجرة الحديد
٨ عارضة الجنس الثالث مع الحيوانات (جاء قبل تعرفه بحضرة) عبارة وصفة عارضة الجنس مع طفل (الراوى)	عارضة الجنس الثالث مع الحيوانات . عارضة مارينا عارضة أفنديا الجنس مع بيراردو-الاختصاص
٩ استقبال الزوراء	استقبال الزوراء (مؤثر الجبال) - معرفة حل مشكلة لواءى فرنسيز (لوزج الأرضى على القادريين)
١٠ دوى حديد الزراعة مع وجود خيط مسلح	استراق صور لدوى الخالص بالمقارب مع وجود حارمر مسلح تصوير (الشيطان)
١١ محي للحيانة	وصول الفاشست
١٢ ضرب المجاعة لمثل الحكومة (شيخ الحفر)	ضرب الفاشست لمثل الله (توبيلير)
١٣ رفع عبد القادى قلعوس (وحدة إشرية)	رفع بيراردو ليرة الجيش (وحدة إشرية)
١٤ فى السجن فهم رجال القرية أشياء كثيرة من الثالثة مع التجزير	فى السجن فهم بيراردو أشياء كثيرة من الثالثة مع الرجل المجهول
١٥ إلقاء القبض على أبو مويلم والرجال بسبب وشاية المملة	القبض على بيراردو وابن الراوى والرجل المجهول لوجود مشورات
١٦ إرسال محمد أفندي بوقيات لصاحب المزارعة	صلى الفلاحين «جريدة للفلاحين» ماذا تفعل ؟



٦ - تماثل خدعة شق الطريق مع «خدعة» تحويل الري من ناحية

(أ) الزوراء عصر الخديعة (الافاس المقدم)

(ب) الخدع خدمة الباش أو المقاول
(ج) الادعاء خدمة أهالى القرية أو مصلحة القرية

الزراعية تفتح الباب أمام المدينة الأرض للقادريين على زراعتها

لا أن ثمة توالي للخدع فى فونبارا على يد المحامي دون تشيركوسترا «صديق الشعب» وهى اتفاق خاد للفقراء وبها فناء للقرية ثم اتفاق أن يعود المياه كاملة للقرية بعد عشر سحب خمسة لاختواء عصب القرية استغلالا جهل الفلاحين . وعدم فهمهم هذه الأحكام التى تذكرنا بالحكايات الشعبية . وهذه الخدع أو الخدع تدور حول الخدعة الخريبية وهى تحويل الري

٧ - تماثل عصب لأرض التى تصبح بسبب الزراعة ، لأرض مع عصب «أسي فوشيو» التى تطمح القرية بى تمكك مدلا من العمل فيها كالفلاحين واد كان صباغ لأرض بعد «عصا» للملك فى روبة الشراوى فإن محاولة الفلاحين - فى فونبارا - تعد «مطلبا» إلى الملك

(٢) دور الوحدات الوظيفية :

١- في الأرض يبدو انفاص دورة الري وحدة وظيفية حيث أنها أدت إلى

(أ) كتابة رجال الحكومة لأسماء بعض الرجال
(ب) كتابة خريطة أو بمعنى أدق جميع الأختام
يكتب محمود به الخريطة التي كانت مبنية في
خدعة «شق العريق الزراعي» ثم وقعت في
كوتها وحدة وظيفية فاعلة في حركة الرواية بها
نقل صبه نداء هي محور حركة الرواية في
فونبارا

٢- في فونبارا عملية الإخبار (الإبلاغ) وعملية
الكشف عن طريق أصال أو أحداث تؤدي إلى توتر
جديد مثل

- عودة نجل بابا ريسو للقرية — أخبار بتحويل
بحري
- حضور سكاربوني لمصيفة الفيرا — نصار بالثورة
في سولونا
- هي محصل البلدية — أخبار بالأوامر الجديدة
حظر التجول — منع الماشية في المدينة .
- كشف لكتابة الفارس بلينو تقارير ضد أمالي
فونبارا
- وهاب النساء إلى المدينة — كشف أمر
الانفاس

- دهاب الفلاحين لرؤية افتتاح المهرى الجديد —
كشف أمر الانفاص — نداء للمقاومين — للقرية
أما في الأرض فالإبلاغ أو الكشف في الغالب يتم
قولاً عن طريق حديث البعض ويؤدي إلى
حديث تنافله القرية مثل :

- لقاء عبد الهادي مع رجال المساحة الفول
الحادي انفاص الدورة — القرية تتحدث عما فعله
عبد الهادي مع رجال المساحة
- القرية تتحدث — الفلاحين كتابة اسم عبد الهادي
وابو مويلم — القرية تتحدث
- الشيخ الشاوي — القوييد مقتل خصرة وانها
عنواي — القرية تتحدث
- قادم من المركز — القول الإفرح عن
الرجال — القرية تتحدث
- شيخ البلد في المهرى — القول عني المنجاة —
القرية تتحدث
- القرية تتحدث — القوي صرب الشاويش
عبد الله للمأمور — القرية تتحدث

٣- إن تسلسل الوحدات الوظيفية في فونبارا
بمثل خطا تتصاعد فيه مواقف السلطة كما تتصاعد فيه
حركة الطهيير وويلور وعيا شبا غشيتا بيما عند
الشرقاوي مثل هذا التسلسل دائره يعرغها كثيرا من
في مصور حقيقة لوحدها فيها . فطع الحسركان
بمواقفه صميه من شيخ الحمر بل بإيعاز منه وومي

جديد الزراعية كان باحاف مع عبد الحادي الحمر على
تصبح النوم

كما يسمى إليها كثيرا تعليقات الشرقاوي العربية
والداخلة وهي أمر من أمرين

١- وظلت القرية تتحدث . النساء
يحدثن عما فعله عبد الهادي مع رجال
المساحة ما حدث عند الري صرب
الشاويش عبد الله لشيخ الحمر رومي جديد
الزراعية ما حدثت من الشاويش عبد الله عند
للمأمور إلح

٢- أو كان الفلاحون يعرفون ذلك كله
يعرفون أن العمدة ديل محمود به وأن محمود
به وأن حزب الشعب ويرغم تنافس هذه
التعليقات الواضح مع للواقف التي يحاول الشرقاوي
أن يرميها فهو يقول «ونأدي كثير من الجبالين...»
وأدهشهم أن يتحدث الشيخ يوسف ومحمد أبو مويلم
عن العمدة جدا الأسلوب (٣) . هذا في حين أنه لم
يحدث ما يفهم هذه النظرة إلى محمود به والبلد
وحزب الشعب (٤) . إلح... ويصبح غريبا أن يعرف
الفلاحون هذا ثم يظنون استخدامهم حل أوراق
بعضه حسب طلب العمدة... كخريطة بمطاليم
سيكتها محمود به (٥)

٣- إن للمفسون التفكير الذي تمكنه تلك
الوحدات الوظيفية في الأرض — حل عكس ما
يذهب الكثيرون — لا يكشف سوى عملية تفرقة صورية
راد من الميوط بنفسها أن الشرقاوي جعلها موقوفة بأن
حزب الشعب هو الحاكم ، كأن المصنع المطبق يمكن
أن ينتج حكا لا طيعيا ، وكأن حزب الولد — أبا
كانت عميراته وسماته كجنية وطنية — يمكن أن يفصح
حل استغلال الفلاحين . بيما عند سيلوني لا يرتبط
الصراع المطبق بوجود سلطة معينة — رغم الانفاق مع
الأرض في رمنية الرواية في فترة حكم ديكتاتوري —
وإنما يرتبط في الأصل بوجود ظلم .. بوجود
استغلال طبع لم يبدأ منذ تحويل المهرى ، بل كان
تحويل المهرى فضلا من حصوله للتلاحنة

(ج) دور الوحدات الأخرى في حركة
الرواية

ستطيع أيضا تحليل ملاحظتنا في عدة نقاط

١- أن ثمة حركة غير قسرية في الأرض تمثل تدخلها
من للزلف بتلخص في جانبين
(أ) أول الرواية لا علاقة له بإطلاقا بحركة
القرية .. بل تبدو قصة حب عبد الهادي لوصيفة
معروفة من حركة القرية تماما لا يرتبطها بها سوى أنها
علاقة حب ، ولابد أن يكون في الرواية علاقة
حب . !

والشرقاوي بين ثنائ الرواية سوسل مع عبد
الهادي ثم بعد صفحة أو صفحتين بل أكثر حياة
يأتي بمفاته النقدية «غير أنه في تلك الأيام كانت
القرية لا تستطيع أن تفكر في شيء غير الله الذي معه
الحكومة» غير أن عبد الهادي لم يكر قلبه فربما
كما... إلح

(ب) محاولة مد حركة القرية من أجل الأرض
ليبدو حركة من أجل المستور والوعد ويصبح طيعيا
بذلك أن يتدخل الشرقاوي بحطب مختلفة يرميها بأن
الشعب يعرف هذا كله . وبحث في أحداث الرواية
فلا يجد ما يدل على مثل هذه المعرفة . بل يجد ما يدل
على قسيتها... وكان طيعيا ، إذن ، أن تصبح
شخصيات كشخصية الخامي وطييب العيون مجرد منابر
وفدية

٢- يحمل الشرقاوي كثيرا من الأحداث
والمواقف أكثر مما يحتمل ، كأن هذه هي الثورة وترديد
المقري لأية «وانظر إلى حمارك» مثل واحد وبسيط .

٣- عند سيلوني نجد أن الوحدات غير الوظيفية
لا تطف ثابتة ولا تمثل تكرارا وإنما سهم بوصرح في
بلورة صراع القرية كلها ، بل تبدو كل جزئية قادرة
على استكمال الصورة ، بمعنى استكمال التلويح
والسلسل في الحركة ، وبالتالي لا تبدو علاقة الحب
بين بهرادو والفيرا مفصلة عن نوازح الشخصية وعن
حركة الواقع بل تمثل كل وحدة خطوة تركيبة

٤- ليس ثمة وعي مسبق يريد سيلوني عرضه .
بل إن أهل القرية لا يعرفون من يحكمهم... يظنون أن
الملك مارال موجودا... لا يعرفون الأحزاب ولا
الدمائير ولا القوانين

٢- تراكم الوعي

عندما نحوض الجواهر صراعها من أجل «تراجع
حقونها تمنح أول صفحات التجربة الثورية» فمراحل
الصراع تدعم هذه التجربة وتغذيها وتجعلها قادرة على
الاستمرار... من هنا يأتي ما سميه «تراكم الوعي»
فالجواهر من خلال تجربتها الذاتية — لا من خلال
للشعبي — تتحدد من هو عدوها وكيف تواجهه

ولأن الشرقاوي يعرض وعيا مسبقا ثانيا لأشخاصه
فإنه يجرّد الشخصيات إلى حد ما من الخير لمردي أو
كطبة الشخصية كما يجرّد الأحداث من دلالتها

(أ) الخدعة

وتمثل في تلك الخريطة التي يكتبها محمود به
باسم القرية لطلب شق طريق رومعي وسوسو
مستولية القرية في خداع نفسها ، إذ يرى الشرقاوي
أن لحوة القرية للعمدة ومحمود به قد تم ، رغم

١- حديث عبد الهادي «وحالتك لا تحزن» د



من يوم الوزارة دي عاجت . وأنتبهت تحت معدن هوه
وحاله الباطل . يا جدد دي الحكومة حكومتهم
والكلية كلمتهم . والباشا في حزب الشعب اللي
ماسك البر وخارجه بولعة ^(١)

٢ - معرفة أن من سيأخذ الماء هو الباشا لري
أرضه الجديدة التي اشراها ^(٢)

٣ - معرفة الملاحين لزجة الباشا في شق طرير
بوصل إلى قصره . ومنذ جاءت حكومة حزب
الشعب أصبح الباشا ثانيا . وهم يعرفون بتحاربهم أن
حكومات التي قبل تعتمد في الانتخابات على
رجال المركز وأصوات الموقر والفائزين وتفضل عددا
من قرية أو شيخ شعراء من أخرى ، وتفضل مشرعا
ومعتمدا من هناك . هذه الحكومات هي التي سمح
الباشا كل ما يريد ^(٣)

٤ - محمود به منذ جاءت الحكومة الجديدة
يصرب الملاحين بالكف والرجل ويرسل من لا يرويه
من أهل القرى المخاورة إلى المركز يسوق العذاب
كان الملاحون يعرفون هذا ويعرفون أيضا أن الباشا قد
شرع به بناء قصره الكبير وبدأوا يتوقعون منه انه
هذا الباشا إلى حزب الشعب أن يشق الطريق الزراعي
الذي يريدوه وأن يترع لأجل هذا الطريق ما بقى له
من الأرض . الأرض التي هي حده كل الأوس
واليه وكل المد ^(٤)

٥ - الملاحون يعرفون أنه لا يمكن أن يسمى
محمود ملك في الماء قرار خدمة الزى صدر لفائدة
أرض الباشا والملاحون يعرفون أن الخدمة هو رجل
محمود به وحزب الشعب ^(٥)

أما في في مونتيا ، الخشبة كل الخشبة من صراف
جديدة . بدأ وصموا أسمائهم على الامتياز الذي
مستقدمه بيو عندما أكد عليه أن الأمر لي بكتفهم
صربية جديدة . نيسمة وهي صبي . فرم
لصول الخلافة التي عاشوها وعانوها من
لاستغلال الطب لم يكن في صورته صدق ما جرى
أما أصيهم ، ظروا في الأمر بخدمة من أهل المدينة
للسحرية منهم كما فعلوا مرارا

وعندما ذهب النساء يتارس دون تشيكوتشوا
جدهم ثاب في الاتفاق على تقسم المياه . وعندما
سعى العمل في نهري الخمد وتوزر القرية محذون
الأهل بأن هذا الوضع طارئ ولي يقوم إلا لقة عشر
حقت خيصة ^(٦)

ب) العمل ورد العمل

- الوحدة الوطنية الجديدة

- في غومبارا

- الاحتياج في أنبانو (سب مشكلة نصي سهل جوسيو)

= التنازل ولأمر حتى عد يوارده

رييف إرادة الملاحين
مثل ملاحى غومبارا
ليبو
(حيا الحقة)

= الأرض للأغنياء القادرين على زراعة
لأغنياء المحرق السور المقام حول
أرضهم التي استولى عليها القادون

في الأرض

= الأمل والتوق (يشتمون التوق محمد عدى
في مصره يشتمون من صغوب)

١ - عريضة محمود به
رييف إرادة الملاحين
أختر الملاحون محمود به
تتمهم في حد الأمر

= مشروع الطريق الزراعي لأرض الباشا
القاء حفيد الزراعة في التربة

- الوحدات الوطنية

- في غومبارا

دعاء النساء يجب يارب
عمر الماشين
تصلات النساء لأندية
بصبت حديد شجرة
= النساء العمل في حصر النهري
لأمانة عدى = دعاء الماشين
= ثورة في مونتونا
جميع الملاحين
إلحاحهم على يوارده ناسده
+ مقتل يوا دوا
مادا عمل (ما العمل) حريدة للملاحين

- في الأرض

دعوات محمد أفندي إلى محمود به

+ ترحيل أبو سويل والرجال إلى المركز
مطالبة النساء على الخدمة
مظاهرة وقدي
نظمهم في صفوف كمستقلين
لنو

للمأمور
أخيه أخيه
دعية خلاص

مشروع شق الطريق الزراعي

لموت الممد

دعاء النساء

= صرب الفصل محمد أبو سويل وأخذه
للرجال

دمعة ندم فرت من عين الصول

+ حصر الرجال
برقة محمد أفندي لصاحب المعارضة

فرت الدنيا وتقلت الحكومة

Fontamara Trans. Gwenda
Dav da & Eric Mosbacher Penguin
Books 1942.

والاستطاع أن أرجع تأثير الشرقاوى بترجمته
مصطفى كامل عيب أو بالترجمة الانجليزية أو كليب
لعدة أجيال

أولا القصة الروائية في مصر محمد مصطفى كامل
سبب كتاب الترجمة لأول لقوب
وفي مصر تكوير الشرقاوى الفكرى
وعلى - كى ذكر - فترة كان حب
الشرقاوى قريب من لجنة نشر الثقافة
الحديثة ، وكان فيها نشاط العديد
نماشية في مصر بارزا بل محمودا به
ومن الملاحظ أن الترجمة لم تنبأ
بإستثناء حدود مصطفى كامل سبب
للمصنف

ثانيا قصة بنو جريو أو بطل بورتيا موجودة
في ترجمة مصطفى كامل سبب ،
والترجمة الانجليزية ، وهو شخصية بدو
قرية من شخصية شعبان في الأرض ،
كي سويح بعد ذلك

(ب) الزمن

١ - زمن الحكى وزمن الحدث

زمن الحكى في الروايات كال زمن الحدث ،
فالشرقاوى يقدم حياة النساء والرجال والأطفال الذين
عرفهم في قرينته عند عشرين عاما^(١) . وسيلوى
يقدم رواية ثلاثة من أهالي بورتيا للأحداث التي
عاشها القرية عند ما يعرف من عام حتى أيام قليلة
سابقة على دحاييم للكتاب وحكايم لما حدث .

لذا كان من الطبيعي في الروايات أن يسود

(أ) استخدام الفعل الماضي وبإستثناء بعض
جمل الشرقاوى من وهي القرية والفلاحون
يعرفون ، وبإستثناء حديث الكتابين عن علاقته
الفلاح بأرضه^(٢) ، يسود الفعل الماضي سبباً شبه
ثابتة

(ب) سيادة السرد في الروايات وإن كان الوصف
عند الشرقاوى هو أسلوب تقديم الشخصية وسبب
فيه الفعل المضارع أحيانا ، ويراجع فيه بين سبب
- يح الشخصية ووصف حبيب كما سرى ذلك أما
سوى في عدد من مقدم الشخصيات كما من خلال
سرد ، على حياة الشخصية وأصاها والأحداث التي
ويحدثها ، بل إنه في بعض المقاطع الوصفية
لشخصياته يستعمل الفعل الماضي مثلاً نصف الفلاح

و... إنها كانت لحظة دقيقة متوسطة لحجم ، حدة
الوجه هادئة لم يسمي أحد بعد نصحك بصوت
عالي^(٣)

شخصيات الرواية مصفا عاش القصة بل شارك
فيها . يسر متراجا كراوى الشرقاوى . بل على
العكس عند الرجل يشارك في كل الأحداث كما هي
طبع الحريفة وصورها أنه الإبر فانه شارك في كل
رحلته إلى روما كما شاركه سجنه والنحطات القاسية
قبل مقتله وشاركت الزوجة في أحداث سمر النساء
إلى المدينة وبمجيئ الفاشستواغتصاب النساء

ولللاحظ أن سيلوى يحج بتوزيع الحكى على
الرواية الثلاثة في استقصاء كل ما حدث وما جرى ،
كذلك في إصفاء ذلك الإحساس بالحياة في كل
أجزاء قصته . فالزوى لم يصف أبداً تحولاته للأمر
بل وقف عند رؤية الشخصيات كما كان أن رؤيته
للأحداث ومبرته بالشخصيات لم يعتمد على الوصف
بل اعتمدت على أصاها تلك الشخصية في الأحداث
التي وقعت لها بإستثناء حديثه عن مسألة الإملاق أو
غزل صفار الملاك إلى مقدمين وحديثه عن الأحداث
المفترقة حيث كل شيء يتم باسم القانون^(٤) ، وباسم
الملاحين

وقد يحج سيلوى إلى حد كبير في الأحرار التي
وأبداً الزوجة في أن يقدم لنا الأحداث من منظور
امرأة بسيطة^(٥) . فأنك تقرأ النساء ، وماذا يفعل في
مثل هذه المواقف ارتفعت النفس إلى كبد السماء
وحجج لم يشرع في السير بعد رحمت الصوصاء القرية
كلها وأحداثها كسروا تتأكل الحبر من حارة
لأخرى . حتى أولئك اللواتي كبر بطن ما يحدث
بالفعل ، أحياناً يكررون ترويد معلوماتهم المرة تلو المرة
لكل من يمر أمام يوس ومع هذا لم تستغل أى من
من مكابا ... وعلى ذلك تطورت مارتيا بالدهاب
لأنها تعرف كيف تتحدث مع المسئولين وحشرت مارتيا
على امرأة أخرى تزلزلها أثناء الرحلة . أعتقد أنه من
الأصل عدم ذكر اسمها لأنها كانت تملأ من الحبل
هي الأخرى علما بأنه مضى على زوجها عشر سنوات
في أمريكا ، وكان من الصعب أن يتصور الإنسان أنه
استطاع أن يحقق مثل هذه النتيجة من مثل هذا المكان
الهميد وهل نسمح بأن نمثل فوناروا في أمريكا ،
بعض القرية بأسرها ، أرتداد عما مع اسمها التام
عائزنا قلت هذا لزوجة روما وأنا في حابة
الانفعال^(٦)

وقد راجعت أعمال الحكى في فوناروا في ثلاث
رحلات عربية وترجمه الانجليزية في نسخة نشرت
للجيش الانجليزية في مصر وهذه الترجمات هي

١ - فوناروا ترجمت الأستاذ مصطفى كامل
سب - لا تأريخ للطلعة - لا دار للنشر - المقدمة
مؤرخة في أكتوبر ١٩٤١

٢ - فوناروا ترجمه كامل صلب - ١٩٦٧ -
طبعة الألف كتاب

٣ - فوناروا ترجمه مصطفى الشاعوى ١٩٦٣ -
دار نطليعة



في الفصل العاشر والعشرين . ينقل الراوى لنا
ما سمعه فهو لم يكن بالقرية ذلك اليوم . إذ كان في
عاصمة لإقليم بل في اليوم التالي أيضا كان عند طبيب
الميون مع أبيه وبهايش الراوى في هذا الفصل وفي
فصل الثاني والعشرين (الأخير) مشادة للشيخ
يوسف وعنوان عهد افادى بسبب تغير الشيخ
يوسف لموقفه ورضاه بالرق الذي جاءه من البيع
بعض الزرعية ، ومحاولة أبي سويلم جمع القطن ،
وعندما عهد افادى والرجال مع مقاول الأعمار وبمجيئ
الصول والحدود الثلاثة .. والقبض على الرجال
وحبسهم في حجرة التليصور .. وقبل سمره يعلم من
عم كساب عكته لبناء ما كينة طحين بالمشاركة مع
محمد أبو سويلم والزواج من وصيه

والحقيقة أن الزوى لم يستطع أن يقتصر في تلك
الصول التي رواها كيف استطاع أن يحيط بكل ما
حدث بل إنه الكاتب نفسه قد تجاوز رواية
الأحداث وتدخل كثيرا في التعليق عليها بل في كشف
ما يحسب بها ، فأنكشاف حقيقة دور شعبان لم يتم من
خلال مواجهة الشيخ حسنة ومحمد أبو سويلم بل
قدمها الكاتب في بداية الفصل الثامن عشر بل حل
هذا الدور وطبيعته

في فوناروا لا نجد مثل هذه الثنائية الراوى -
الكاتب . فالكاتب لم يظهر سوى في مقدمة الرواية
وهو أيضا يعيش في اندية ، بسبع أعمار تلك
الأحداث التي حارب في فوناروا يروى الأحداث
رجل وروحته وسبب بعد أن اكتملت وانتهت عجاوا
إن عتبة حرب من القرية . وقد مثل تراوح الحكى بين
الثلاثة استقصاء لما حدث أكثر من كنبه تويما فضا
فدما كانت تمه جملته تقول وهو سيحترق دوحى . أو
ستفص عكته دوحى .. الراوى هنا إحدى

(٢) التسلسل الزمني (الأرض)			
المساحة الزمنية	طبيعة الزمن	الزمن	الفصل
غير محددة - لم يكن ينفى اوان اسبوع حتى عرفت أشياء كثيرة ودات يوم	استرجاع - حاضر	العودة إلى القرية و إجازة الصيف	الفصل الأول
محددة (نفس الليلة)	حاضر	نفس ليلة القرية	الفصل الثاني
محددة (نفس اليوم)	حاضر	تلك الليلة - الصباح لثلاث	الفصل الثالث
محددة (نفس الليلة)	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة - تلك الليلة	الفصل الرابع
محددة (نفس الليلة)	(خلوات)	تلك الليلة - الصباح الثاني	الفصل الخامس
محددة (نفس اليوم)	حاضر	بعد أسبوع	الفصل السادس
غير محددة (وذاث ليله)	حاضر	غير محدد	الفصل السابع
غير محددة (وذاث مساء)	حاضر	غير محدد	الفصل الثامن
محددة (ليلة واليوم الثالث)	حاضر	في الصباح الثاني مع شروق الشمس	الفصل التاسع
محددة (حتى عصر نفس اليوم)	حاضر	نفس اليوم عصرا	الفصل العاشر
محددة (أربعة أيام)	حاضر	المحضر الثالث	الفصل الحادي عشر
محددة (نفس اليوم)	حاضر واسترجاعي	غير محدد - واضح أنه ليل	الفصل الثاني عشر
محددة (نفس اليوم)	(أبو سويلم - محمد أندي)	(أبو سويلم - محمد أندي)	الفصل الثالث عشر
محددة (يومين)	حاضر	بعد يومين	الفصل الرابع عشر
محددة (نفس اليوم)	حاضر - استرجاعي	الصباح الثالث	الفصل الخامس عشر
	(الشيخ حسونة)		
	(الشيخ يوسف)		
غير محددة (يومين يوم آخر)	حاضر	غير محدد	الفصل السادس عشر
غير محددة (يوما بعد يوم)	حاضر - استرجاعي	غير محدد	الفصل السابع عشر
غير محددة	(الرجال المحجورون)		
	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة	الفصل الثامن عشر
	(ذكريات ١٩١٩)		
غير محددة	حاضر	غير محدد	الفصل التاسع عشر
غير محددة (ذات يوم - ومضت الأيام)	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة	الفصل العشرون
غير محددة (ذات صباح)	حاضر - استرجاعي	ثم أنقل الحريف هل قريب الصباح الثالث	الفصل الحادي والعشرون
غير محددة	(كسب)		
محددة (يوم)	حاضر	تال مباشرة	الفصل الثاني والعشرون
محددة يوم	استرجاعي (محكي)	اليوم الأول من يومين من الحمام نلامي	فونتاذا الفصل الأول
محددة يوم	استرجاعي (محكي)	الصباح الثاني عند المحضر	الفصل الثاني
غير محددة	استرجاعي (محكي)	خلال الأيام المقبلة التالية	الفصل الثالث
غير محددة بين البنا والمهاب	استرجاعي (محكي)	أولمن يومين	الفصل الرابع
إلى المؤتمر (صبيحة يوم)			
محددة يوم	استرجاعي (محكي)	غير محدد	الفصل الخامس
غير محددة صبيحة يوم أحد	استرجاعي (محكي)	صباح اليوم الثاني	الفصل السادس
غير محددة	استرجاعي (محكي)	غير محدد	الفصل السابع
غير محددة (في أحد الأيام)	استرجاعي (محكي)	صبيحة اليوم الثالث	الفصل الثامن
في إحدى الليالي			
غير محددة (في إحدى الليالي)	استرجاعي (محكي)	تال مباشرة	الفصل التاسع
محددة (يومين)	استرجاعي (محكي)	غير محدد (وصول الابن)	الفصل العاشر

لضرورة الفنية والحوالي المعنى لأحداثها. أي أننا نستطيع القول إن المساحة الزمنية التي يعطيها سيونو لعصبة، وذلك لأحداث ورواية، تبدو مسافة بين أحياء يبدو متشابهة بشكل هندسي دقيق.

وبمعد المساحة الزمنية التي يعدها للوصول على أهمية الحدث كي تعتمد على أهمية الشخصية، بالإضافة إلى أن سرعة المعنى ترتبط بطبيعة الحدث، فنجربة الحياة في يوم، وخروج والبحث عن العمل وتجربة السفر تجربة حامية بالهزات الصغيرة التي قد لا تكون فاعلة في تغير الأحداث لكنها جوهرية في تتبع عصبية الشخصية ومعادنها فيسوي نجح (بامتياز) "فصل سادس" في أن يخلق أحداثه وشخصياته ويصمم فوق خريطة الزمن مثلما يصنع النول اليدوي حيث تجري عيط، ومثلما يصنع الرسام لونا إلى جوار غيره حتى نكتشف الصورة في النهاية.

(ح) تقديم الشخصية وسلاسلها

إن كل كاتب كبير يشر في أعماله تسلسلا معينا للأشخاص، ولا يميز هذا التسلسل أو الترتيب المحتوي لأحيائها ونظرة الكاتب للعالم فحسب، بل يمثل الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف وبالعكس، وبالتالي يمثل الوسيلة الجوهرية في التأييد^(٩).

وتشارك الروايات في اهتمام البطل، وهذا الجاهل في الوصية يقوم على خلق بشر عادي في ظروف عادية، فقد حاول كلا الكاتبين خلق مجموعة من الشخصيات الروائية لها مواقع متقاربة على خريطة الرواية، سواء من حيث الاهتمام أو من حيث وهي الشخصية.

لكن هل معنى هذا أن كلا الكاتبين قد نحل من الشخصية الإنسانية، وهي الملمح الأساسي في الرواية كنوع أدبي، وفي الرواية الواقعية بالتحديد كما يذهب كثير من النقاد. هل معنى هذا - أيها - إغفال كلا الكاتبين في خلق النموذج، وهو أساسي الواقعية من وجهة نظر لوكاتش وكثيرين غيره^٩.

هذا ما سنحاول أن نراه مبرك في خلق النموذج لا يتأني فقط من خلال وصف شخصية ما وإنما من خلال الأحداث باعتبارها مثلث لكل التواريخ والتفاصيل والتشكلات بين الشخصية والواقع.

١ - تقديم الشخصية وبنائها

قدم الشراوي حاية شخصياته ونشر إليها في الفصل الأول، فحسبه عبد الحادي بنصر في تذكر الراوي «اللمبة عروسه وعريس» عندما استعاد الشيخ الشراوي يرى ما يعمل هؤلاء الأعماس، وسير فيلا من خلال أحداث الأطفال عن عبد الحادي وقوة.

ووصيفة كذلك يقدمها للكاتب من خلال أحداث القرية فقد أصبحت كالشهد يتحدث بلغة أهل البلد، لا تستجيب لحدوثه حلواني الثغوب إليها بل ردها بنفس صيغ حديث القرية ثم رآها الراوي وأطول الفيات قامه، كانت ناصحة النحر، مملكة، واسعة الصدر، ذات يدين مناسكين. وعرف محمد أبو موطن عن طريق أحداث القرية بل لأحداث الأطفال، فقد حصل من وجعته بسبب «مسو» - فالقرية قاطعت الانتحارات التي أجراها صديق ودخل فيها حرب الشعب، ولم يذهب رجل إلى الصناديق ليعطي صوته، وطلب للأموال من أي موطن أن يعوق الرجال إلى صندوق الانتحارات ونكهة رخص، وأهم عمعون أصوات للوق فتشاجر ويشغل أبو موطن نفسه في صف القطار الذي يمكته، فقد حصل الرجل من مشيخة الحفراء لم يعد الحفراء يساعدوه، بل إنهم يقومون - في القرية - إن محمد أبو موطن لا يستطيع شراء جلاب أسود لوصيفة فهي الوحيدة التي تخرج بجلاب ملون.

وتشجع حيوته - أيضا - من حديث أولاد القرية - ماخر لادسة في القرية المأهولة غل إلى بعد آخر الدنيا من أجل التمسك والشيخ يوسف نزهت ملكية بيت فدان من القطار الذي يمكته بعد دعاء التمسك والشيخ الشاويج - من أجل استرجاع الراوي - رجل طويل عريض ضخم الحلة - غليظ الفما، عظم الكرش، يحب للوالد والطعام، فيه القرية وشعبها صعب، للأدون وللعلم والواظ والمطرب وطرق - من أحداث القرية - تعرض لوصيفة صندره، رغم أنه - كما يقدمه الراوي - رجل شهوان غير واحدة من نساء القرية ويهايه بعض الرجال، فهو كأيته الذي نزع إلى القرية شجاع بنظر ضرب النار صعب اليد في لعب العصا - ويزث من نية التدقية وشجاعة القلب والجرأة، وكان رجال الليل الأحراب والمصاليك يحسبون له ألف حساب، أما خصرة فقد تعرفنا بها من خلال ما قاله وصيفة لها واختشيت يا خصرة بقى أحسن احنا دخلنا البلد أما خصرة فقد تعرفنا بها من خلال قصتها وأحبنا المظلمة في الفرج.

أما محمد أنشأ فقد عرفنا أنه مقدس الرامي وأنه قد طلب يد وصيفة من أبيها - وهذا أيضا - من خلال أحداث القرية أو أولاد القرية.

أما سيونو فلم نعلم لنا في الفصل الأول سوى أنشأت للديبرية متوسط الشارع ويسطر الكلمات لانقطاع الكهرباء، فهو شبه أعمى، أول مرة بعد أن أكد له بيونو أنه لن يدع شيئا، أما بيزاردو فالحديث عنه أنه لم يكن يرفع على الخناس الفاس ليسر مها كانت الأساس، وراء بكسر المصايح مصايح ملا صوة ما فاندتها.

وما يتنا وجه البطل سو كانه يكاد يسه المصريق يعطى المتفتح فهي حامل ثلث أو أربع مرد منه، تزوجها - ما بعض العلاقات مع أشخاص من ذوي المكانة - تعرف كيف تتعامل مع الشخصيات المهمة لا تزوج كي لا نغضب دعاش منه انظر.

عرف كذلك روميا بحمله هي أربع أسبوع انقل على بيوت الفقراء بعد أن وجد أنه غير قادر على حبه أي شيء من أحيائه، فخرج إلى من يعصب الأمير - والأمير سيحيي شخص - والاعضاء من بعدات يعصب الحكومة - ورجال الحكومة سيحيون محضون ومساعدته محاصيل سيونو، شخص لأسر فيعصب الجا - وقد سيجدون محضون - بعده ل تقبيل ابرمى بسيفه أنه ماتت النساء - الأمير بوب مات لا من - حرس الأمير - كلاب حرس الأمير - لا شيء - لا شيء - لا شيء - د العلاحون في بنة لاحده.

شخصية الوحيدة الغربية عن بقية هي شخصية الله من سيونو - جل حبيب أبي معه د حبه دس مظهره على أنه شاب نيق حبيب د حبه فين حدث - وقد دى - دقيق مثل لقطات كان تحت معص الله حبه يد صغيره لرحه - تشبه ب حد كبير بين الشخصية وحمل في صميمه حاد كبير من النوع الذي يحمله سادة صوته شبه تمارة، فاعز لا يستصع فهم لغة الملايين كي لا يستصعب هم أيضا فهمه - عاذر القرية عاصيا مهدد لرؤيته اخترة التي تصور أن أحد وصيفه لتسحر به.

- تابع الشراوي بناء شخصياته من خلال الراوي أو أفعال الشخصية أو علاقاتها مع الشخصيات الأخرى أو من خلال استرجاع شخصية، موبولوجيا الداخلي بيها ينضم سيونو إلى بناء شخصياته على سرد الراوي أو وصفه بشخصية وحياتها، والحديث عن الشخصية بأن حبيب لها في مثابه الراوي للحديث مثل تقديم شخصية ألفر في الفصل ثاني أو شخصية يد راوي الفصل ثالث.

كاتب شخصيات الشراوي (بأساء) كتاب تشاوش عبد الله، وهو الصور - محمود به صلب العبد - ككر حده وصف - شخصيات سيونو - لا الشراوي قد تابع كتاب - حبيب شخصيه وكر على ما حدث في معصه - دالة كره في معصه الأحداث على حبي تقدم عند سيونو الشخصية سيونو (هم بعد شخصيه يد د معص الاشأ اب نوي ش شخصيه بين فصل د ح د ونقد يستطيع أن يصحح د مثل هذا الاختلاف في مائل الشخصيات.

وقبل أن نصل هذه المقصه لابد من إرشاد - أولا - إلى تافهم قصه د حبي سمح - دور لبعض شخصياته.

١ - رغم أنه يتضح في رد عبد الهادي على رجال المساحة (في الفصل الرابع) معرفته بهدف إنقاص دورة الري «بحكومة أبي دي يا وله» من التي قوتنا حينئذ فيه «حتى حد يكسرها وأنا أكسر وقته» يأتي الشرفاوي في الفصل السادس ليعول: «في تلك الأيام بالذات عزموا أن المياه أنزلت منهم لتعطى لأرض الباشا»

ويبدو من العريب أن نُدعى أبو سويلم لفكرة كتابه عريضة «بل ينبغي في صدر بعد أن انتهى محمد أفندي: «خلاص يا رجاله» وانصب اعتراضه على دهاب محمد أفندي إلى العمدة أولاً: بل لم يد أية معارضة للجؤ إلى محمود به، كذلك عبد الهادي الذي كان يعرف منذ البداية الهدف من إنقاص الدورة لم يعرض حتى على العريضة نفسها

وفي الفصل السابع نعرف فريق الشيخ يوسف موافقة على فكرة العريضة واعترافه بأن أبا سويلم كان على حق، بل يتحدث - في الفصل السادس - عن ملحوب العمدة.. وإدراكه أن محمود بك لا يمكن أن يسمي في البدء قرار العمدة الذي صدر لفائدة الباشا ككل هذا ولم يظهر ملحوب العمدة هنا، فالعمدة لم يفعل شيئاً في أمر العريضة، بل إنه جميع لأختام - في الفصل الثامن - بناء على أوامر محمود به، ولم يفعل عبد الهادي أو أبو سويلم شيئاً لمنع القرية من وضع أختامها على عريضة بضاء، بل إن أبو سويلم يقترح في الفصل الثامن على عبد الهادي الصبر مع محمود به ليرفع الموقف، لكن حينئذ تتكشف خدعة محمود به يمكن أبو سويلم بمخطط التسلل من المسؤولية - «البلد تستاهل».. تعرف أن العمدة يعمل طاق كل سنة «لمرأاً جديداً ومع ذلك أرسلت له أختام» - رغم أن أبا سويلم أو عبد الهادي لم يفعل شيئاً لمنع هذه الخدعة سوى الحديث على مصطبة أبي سويلم

٢ - بعد أن عرفنا في الفصل الأول أن الشيخ يوسف تزعت منه ملكية نصف فدان من الفدان الذي يمكنه بعد دهاب الدستور. وبحرنا هو في حديثه مع الرجال - في الفصل الخامس - أن «تدسوا» أحمد حرم القرية من البقالة المفتحة وأن العمدة هو الذي ساعد الحكومة في الاتصافات بعد أن قاطعها القرية كلها وكان يكتب بحسب الاسماء. وعرف في الفصل الثامن أن الحكومة تزعت منه ملكية نصف فدان بعد أن رفض أن يدفع ضريبة المال لحكومة تصح الإزمة بمصر من وضعهم في السجون، أصبح المخرج للتعاون مع الإنجليز - مساحاً في الفصل الرابع عشر ما من من خلال تعرض محمد أفندي - في مواجهته أنه مشق و «عمدة في الانحطاب ودفع له لشراكا في حريته بحكومة»^٣

٢ - عمال الشخصيات

لحنا مستطع في البداية توصيح سمه قارعة بين خريطة الشخصيات في كلتا الروايتين. يبدو مصكر أعداء الفلاحين في قوتنا مركزاً في المدينة المستولون، أهل المدينة أنفسهم الذين تعودوا السخرة من الفلاحين، بينما نجد أن ترويج العسكريين في الأرض لا يرتبط بالمكان، من القرية أعداء الفلاحين مثل العمدة ومحمود به والباشا وفي المدينة للأمر والمكندار... كذلك هناك أنصار للفلاحين مثل طبيب البعوض، والمخمس والمصيدل وكل هؤلاء المتعلمين من أصدقاء الشيخ حسونة. فالصراع في «عربارة» صراع بين رأسمالية ناشئة وفلاحين فقراء، بعد أن هزم هؤلاء القديس في الصراع، مثل دون كارلو، وأصبح للقاوول هو للأمر.. للقاوول الذي يحوله البوك للقاوول الذي يعمل في كل شيء. للقاوول الذي اكتشف أمريكا الواقعة في هذا الجزء من العالم يوم وإن لاحظنا تشابهاً كذلك بين مثل الاستغلال في كلتا الروايتين

فالعمدة: ومحمود به - مثل طير ودون بشير كوستنزا - يوليان تجنيل الفلاحين لخداعهم وكما يسمى الفاشست للقاوول «حزب الشعب الباشا» وكلاهما «حزب الشعب والفاشست» يدعي العمل من أجل مصلحة الفلاحين، وإن كان الباشا في الأرض هو هذا (لستل المجهول الذي لم نره ولم نسمع عنه سوى أنه من حزب الشعب وأنه يعيش في قصره في أطراف القرية وأن إنقاص دورة الري وشق الزراعة لمصلحة هو، بينما في قوتنا نتائج شخصية للقاوول وزراء وري كيف يتعامل مع الأتباع أو مع الفلاحين ولعل أبرز الفاتلات في أدوار الشخصيات هي حل النحو التالي

(أ) عبد الهادي - يوزدو

عبد الهادي: وصيفة محرو حيان
الفصل الأول: قوته الحسنية، مهارته في لعب الصبا، حبه لوصيفه الراوي
الفصل الرابع: ملك فداناً من الأرض واحد من عشرة رجال يملكون مثل هذه المساحة. أو أكثر وبعد بمثلها إسمها بالقوة وناشات هوولوج

وحبه معرفته بالهدف من انقاص دورى الري لرى أواضى الباشا. مواجته العنيفة لرجال المساحة. موافقة على العريضة

العاشر: مما حكمة مع الشيخ الشاوي حول الصلاة الحادي عشر: تشاك مع دباب ورجال الناحة تشريه من أهل الري وعلبه فيها رصه للحامسة وتصافيه مع دباب

الثالث عشر: القبض عليه مع الرجال السادس عشر: بعد السجر خرج من أول يوم شاعا معه وبدأ يمكن من اعتقال نورراء فهمه للكثير من خلال أحداث الطفلة والتجار والمخمس في

السجن

الظلمن عشر: اتفاقه مع أبي سويلم عن الزواج من وصيفة المشاركة في إلقاء حديد الزراعة تهديد رئيس الاعار وضرب الشاب الذي تعرض لوصيفه التاسع عشر: للدفاع عن أبي سويلم في مواجهة الصول، القبض عليه مع أبي سويلم يوزدو: (الفيرا محرو حيان)

الفصل الأول: لم يكن ليلوع منها كانت الأصابع حل الخامس بلو (الراوى) يكسر المصاييح «مصاييح بلا ضوء ما فالتدب

الفصل الثالث: تدخله في النزاع على الري بين ييلانو والراوى كحكمة سلام لأنه لا يملك أرضاً، «حكااه الراوى كان قد ورت قطعة أرض من أبيه، باعها بعد أن ضاق بالناس ثمانية صديق له ووثيقته به للشرطة رغم أنه كان يتعاطف للدفاع عن

- رغبته في الرحيل وشجع دون تشير كوستنزا له - بيع الأرض له - فشله في الرحيل لإيقاف الهجرة - من خواصى لمعه إيمانه الخمر -

- مساعدة دون تشير كوستنزا له في شراء قطعة أرض من المخمس البلى بعد تدهيله للمخمس - استمراره في العمل باليومية لشراء البدور «جود من الأذرة»

- مجاحه في إصلاح الأرض - السيل يطيح بأرضه، عدم استهائه - تصعب الكثيرين في القرية لمصيره على أنه صورة من مصير جده

- القنوه الجسدية: له عينا طفل وابنتاه - إخلاصه لأصدقائه - تأثيره على الشباب - إيمانه بالنصف: رد على حادثة الرهب - حطم أنابيب المياه. رد على انقطاع التيار -

حطم المصاييح في الطريق بين المدينة والقرى المحورة - إيمانه بأنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المستولين العف وحده هو الحل^{١١} - ترحيب بالأوامر الجديدة: مجمع الكلام في السياسة (الراوى) لأن لا عدك شيئاً بمعنى ضياعه - حبه لأفيرا وعده قدرته على الزواج منها وكيف يمكن لك أن تصور أن أتزوج فتاة ذات باثة وأنا بلا أرض

الفصل الرابع: فهمه للديمقراطية والديكتاتورية «حكومة الناس الواحد أفضل من حكومة الخمس»

لص - حمل أنباء مؤثر أيسانو وأمه ودهانه للمؤثر واكتشاه أن أمه لن يتحقق - مساعدة أفيرا في العمل ورفضه الآخر

الفصل السادس: محاسنه الحس مع أخيه - الرغبة في الرحيل مرة ثانية

- مشادة بينه وبين دون ألكيو حول بيع دون ألكيو حصه للشيطان

- لقاء دون تشركوستنزا ليساعده في الرحيل

السابع اعترافه بغيره
الثامن تصميمه على الرحيل

١ - يصفه بعوده إليه معي سكارى له في محطة القصد واجاء به بفتح دور بوقيلو
٢ - يصرع مع بن الراوى بن وما رجعة البحث من غير ، لأمل في شراء أص (لأنه في سفر الأوص في ... مسحوص)
٣ - مردهم من القندو وعده بمكاسة غصون على عمل بسبب تقرير سبوك «سور سبوك من وجهة النظر بوضه»
٤ - لاء انشاب الذي حصرهم من صبر صمدما كانوا في أقيانوس
٥ - إلقاء لقيص حبيب
٦ - العاشق لصويل مع الشاب
٧ - القناعه بأفكار الشاب
٨ - اعتراف بيراردو أنه الرجل المجهول - ومواجهته بالاستجوابات والتعديب

التاسع - حيرة بيراردو وصوره
١ - حصر موقفه بعد علمه بموت ألفيرا ، (خان ضاح كل شيء)
٢ - مقفنه

تلاحظ هذه التشابهات أو الاختلافات

١ - محبوبه محور حياة كل منها ، كل تفكير الشخصية بل كثير من سيرتها وطموحاته يدور حول المحبة

٢ - كلاهما طرف خارج حركة صراع القرية عبد الهادي خارج الصراع بسبب شق الزراعية فليس له أرض مياخذها الطريق ، بيراردو لا يبحث أرضا يحتاج إلى رى ، (اشترى عبد الهادي في الصراع - عزال بيراردو للقرية وزجته في الرحيل)

٣ - كلاهما ينتج بمرور بديه خارقة كياشتم بتأثير على شباب القرية

٤ - كلاهما يشي أسلوب المواجهة الساخرة أو صلب

٥ - كلاهما سحر وتعلو الكثير في السحر

٦ - عبد الهادي يملك أرضا - شعور بالشباب والقوة ولاستمر بيراردو لا يملك أرضا - شعور بمرارة وتصيب رغبة في الرحيل

٧ - عبد الهادي غير موصية كزوجه
٨ - هو معوق في شكل من أشكال الحصر بيراردو غير مألوف كزوجه - مابس معها الحس

(ب) وصيفة - ألفيرا

(وصيفة)

الفصل الأول - من حدث القرية أصبحت

كانشهد ، وتحدثت بلغة أهل البندر ، محمد أفندي المدرس الإكرامى طلبيا ، أبوها رفض أن يزوجها لأحد من أهل البلد

١ - عنها في الرد على تعرض علواني لها (صابع ... عرباوى)

٢ - أطول الفئات قامه ، قاصصة النحر ، ممتلئة والصحة الجيد ، ذات مهندس متأسكين

الفصل الثاني - بود لو تتزوج وعيش في البلد

١ - تحس مزج عندما ترى عبد الهادي

٢ - تحب التواء

٣ - تعاخر بعصفا ويشرفها ، الذي لا يملك في القرية أرضا لا يملك بها شيئا على الإطلاق حتى الشرف

٤ - علم بالقوى وريفة ملانة براير

٥ - محاولتها مجازمة الحس مع الراوى

الخلاص ، حيرتها بين عبد الهادي ومحمد أفندي

الرابع عشر - رفضها محاولة محمد أفندي عندما اقترب منها وهي في البيت بمفردها

خامس عشر - الذهاب مع النساء إلى دوار العسفة

إلقاء الزوت على العسفة

العاشر - تكاد تيكى توكي يجد أمها ومعيش ذرة للتعبئة

حادى وعشرين - أحسها بالصباح بعد ضرب أبيها وأكل الزراعية لأمة

ثاني وعشرين - نظرت إلى كتاب

ثاني وعشرين - حصلها في الزراعية

ألفيرا

الفصل الثاني - ألفيرا الصباغة التي فقدت أمها منذ فترة وجيزة وأصيب أبوها بالشلل في حادث الكهف الحمرى

١ - الذهاب مع النساء إلى المدينة

الفصل الثالث - أجمل فتيات القرية ، علك باثثة محفلة

١ - لطيفة بديقه ، متوسطة الحجم حلوة الوجه - مدقة - متدلة محفظة

٢ - حيا ليرا دو (صباح من بدودها على أمه)

الخامس - زوجها لشهد احتصاب ماريا حراتيا وهي تحت عرق مرج الكينة

السادس - قصاء بولادو البلة معها

السابع - حيا لبيراردو بسبب مرضه وإذا كنت تلك هذا السيل من أجل فقد ذكر أن ما اجتنبني لك في الماضي هو ما سمعته يتردد من أنك كنت تدافع عن وجهة النظر الأخرى

الثامن - مشاركة ألفيرا في رحلة الحج (معرفة من خلال حديث بيراردو)

التاسع - موت ألفيرا (خير في الصفحة ثراها القوم: لبيراردو)

العاشر - طلبت ألفيرا من العبداء خلاص بولادو مقابل حياها استجب طلبها

تلاحظ هذه التشابهات والاختلافات

١ - كلاهما أحمل فتيات القرية وهو أحاديث ومطمح كثير من الناس

٢ - استقرار ألفيرا على بولادو بين طلب وصيفة مودعة بين الحلم في الزواج من رجل من البندر - وبين عبد الهادي ومحمد أفندي

٣ - ملكه لأرض يست مصاد لاحتيا الزواج أو لاحبه الرجل بأسة لأفندي بين من معا ساسي عند وصيفة

٤ - يبدو شخصية ألفيرا - رغبة إشراكها في حركة القرية بل موقفها الرعي في الأعراس عن رحيل بولادو - خارج الرواية - بمعنى أنها باهنة لا تتحرك - ولقدت إليها في الغائب من خلال الراوى - أو من خلال شخصية بيراردو - بين وصيفة بخلا الرواية كلها فعلا وحركة وإنه لأدرك وأحلام الأعراس

٥ - تبدو شخصية ألفيرا - رغبة إشراكها في حركة القرية بل موقفها الرعي في الأعراس عن رحيل بولادو - خارج الرواية - بمعنى أنها باهنة لا تتحرك - ولقدت إليها في الغائب من خلال الراوى - أو من خلال شخصية بيراردو - بين وصيفة بخلا الرواية كلها فعلا وحركة وإنه لأدرك وأحلام الأعراس

٦ - تبدو شخصية ألفيرا - رغبة إشراكها في حركة القرية بل موقفها الرعي في الأعراس عن رحيل بولادو - خارج الرواية - بمعنى أنها باهنة لا تتحرك - ولقدت إليها في الغائب من خلال الراوى - أو من خلال شخصية بيراردو - بين وصيفة بخلا الرواية كلها فعلا وحركة وإنه لأدرك وأحلام الأعراس

٧ - تبدو شخصية ألفيرا - رغبة إشراكها في حركة القرية بل موقفها الرعي في الأعراس عن رحيل بولادو - خارج الرواية - بمعنى أنها باهنة لا تتحرك - ولقدت إليها في الغائب من خلال الراوى - أو من خلال شخصية بيراردو - بين وصيفة بخلا الرواية كلها فعلا وحركة وإنه لأدرك وأحلام الأعراس

٨ - تبدو شخصية ألفيرا - رغبة إشراكها في حركة القرية بل موقفها الرعي في الأعراس عن رحيل بولادو - خارج الرواية - بمعنى أنها باهنة لا تتحرك - ولقدت إليها في الغائب من خلال الراوى - أو من خلال شخصية بيراردو - بين وصيفة بخلا الرواية كلها فعلا وحركة وإنه لأدرك وأحلام الأعراس

٩ - تبدو شخصية ألفيرا - رغبة إشراكها في حركة القرية بل موقفها الرعي في الأعراس عن رحيل بولادو - خارج الرواية - بمعنى أنها باهنة لا تتحرك - ولقدت إليها في الغائب من خلال الراوى - أو من خلال شخصية بيراردو - بين وصيفة بخلا الرواية كلها فعلا وحركة وإنه لأدرك وأحلام الأعراس

٣ - الشيخ الشاوى وذون أبا كير

(الشيخ الشاوى)

الفصل الأول - (من خلال استرجاع الراوى بديعة المروسة والعريس) عن الشيخ الشاوى وحديثه عن الزنا والنار والمصفاة ... رجل طويل عريض صميم الحنطة - غليظ القفا - عظام الكرش - يحب الموالد والطعام - فقيه القرية وشيخها ومحب المأذون المعلم - الواعظ - الخطيب

الفصل الخامس - طرح رواية عذبة مأسية على من حضر مواعد الرى - يستمع إليه من غير جد التلى

١ - محاكمة لفضيلة بين عبد الهادي وبينه من محلافة (وكتانة العريضة)

٢ - أساطه عبد يد عبد الهادي ، إذ يحب عربيه بأن يضح عروفا

الفصل السادس - خطبة الشيخ الشاوى عن لفدة الله على أن ينزل من السماء ماء على من لا صر ما حدث انتقاء لله من القرية لأنها لا تصل

الفصل الثامن - الشيخ الشاوى تحت الناس عن الذهاب للترجيع في دوار العسفة - التي تحت الله ودسوله ...

الفصل التاسع - (استرجاع) جميع الناس من الحقول ليعطوا أصواتهم لهذه الحكومة وكان عليهم أن يدها الخبز وأن قدومها هذه سعد

الفصل الثالث عشر - إغديره رجاله ضمن حصره وإنيام علوان ورفض دهر نصرة في مقابر المسلمين

مريض عبد الهادي بمفرده من روبة تحت حصره (احسان هاشم) لأنها أقامت بلة لأهل له

الفصل الرابع عشر - (من خلال استرجاع الشيخ يوسف) الشيخ الشاوى كان يقف في جديده ويربده وحول يحيا الوطن - كان يروى أيضا حكايات اتل

إلى القرية

١ - شعبان داخل حركة الصراع في القرية بامتد دورا محظوظ مع العمدة بينما جوربانو يحضر في القرية وهو ليس طرفا في صراعها

٢ - حادثة كك الشخصيات منة بالصباء والتشرد والمبال كل نوع من هذا لهذا حصة وكذلك سمع به

٣ - الدور السياسي الذي لعبه هو شبد بدور السياسي الذي لعبه شعبان في الأرض من ناحية تبنى أفكار الثورات تطرفا ومحاولة جبر الآخرين في التمرط والإجناد حرد لتدخل السلطة

٤ - هناك جوربانو ، من بعدى التبريس له والقبيص على المجتمعين
٥ - شعبية شعبان في الأمور والعمدة على محاولة الإيجام باستعداده لقتل العمدة
٦ - جوربانو يبدو بطلا وشعبان يبدو بطلا بعد نشلة مديرة

تحول الشخصية

في هونابارا

برازور هونابارا ، الصف والمشاركة مع القرية في صراعها لانتقام من كل الحصة واعتزال القرية لقاء الرجل المهينول العودة إلى طبيعته الأولى

يبدو مثل هذا التوتر والتحول طبيعيا بالنسبة لشخصية برازور وهو عرس بالصياح سب لزمته الخاصة ، محب القهر ولكنه لا يستطيع الزواج بها

لأنه لا يملك أرضا ، والرغبة في الرحيل طبيعة عند كثير من الشباب في هونابارا فهي الوسيلة الوحيدة أمام الشاب لكي يقيم حياته في الأرض

في الأرض

التاريخي عبد الله

الصف والمصير للرجال والنساء بلا حيز

تكوين صداقة مع الرجال والمعاملة الحسنة لأهالي القرية يعني إشباع جهاهم أيضا وجعلنا حلوص طبي

إشباع الطير جهاهم واجبا شعائري يسافر بعد أن سوى مشكلته ويبحث الزراعية أرضه (حل مشكلته الخاصة)

الشيخ حسنة .

يحضر إلى القرية للمشاركة مع رجالها ولشد أزرها في صراعها

كلا التحولين في الأرض طير حيز إطلاقا على عاجا به بعد حدوثه بل أن فترة التحول تسها وبدانها لا تظهر كإطلاقا .

بالإضافة إلى هذا كما لوح الدكتور عبد العظيم أنيس عبد شخصية كساب وهي شخصية بلا أي حيز ولا اتساق تظهر فجأة في آخر الرواية ... كمثل للطقة العاملة ورجله وطموحاته ومواقفه لا تثنى أبدا بأية ثورة أفعاما الشراوى على تاريخ حياته ونضاله .

هوامش

- (١) لأرض من ٢٦٥ - ٢٦٦ طبعة دار الكتب - بونابارا من ١٩ ترجمته كامل صليب Page ٩
- (٢) في مدونة السيرة عبد صليب - أدب القاهرة تحرير ١٩٧٤
- (٣) فريد من معلومات عبد - لاتحاد الديمقراطي والجنة شراكتها الحديثة حج د عبد صليب ولا يح مصوات اليك به بعد ٩٤ - ١٩٥ المجلد الثاني مع الطوير
- (٤) الروائي والأرض عبد المحسن بدر من ١٢٠ - ١٢٤
- (٥) في آراء بعض المعلومات عن صلبون أنه يرجع إلى (أ) A Dictionary of Modern European Literature H Smith Columbia (ب) The God that faded Six studies in Communism Ed. H. hamilton london The Study of suonek (ج) مقدمة ادوار الخراط لقصص المودة إلى هونابارا في مجموعة شهر العمل الر - مجلة كتب ثقافية عدد ٩٦ سنة ١٩٥٦
- (٦) Lucien Goldman: Pour une Sociologie du Roman Quatrième Chapter
- (٧) من ترجمة غير منشورة لها جلال
- (٨) من ٧٤ من الرواية
- (٩) من ٤٢ من الرواية
- (١٠) من ٧٢ من الرواية
- (١١) من ٧٢ من الرواية
- (١٢) من ٧٣ من الرواية
- (١٣) من ٧٤ من الرواية
- (١٤) من لا تملك في هونابارا أرض لا تملك عبد شبد حيز
- (١٥) من ٣٧ عبد شبد حيز عبد شبد القلاع
- (١٦) من ٣٨ من الرواية
- (١٧) من ٣٩ من الرواية
- (١٨) من ٤٠ من الرواية
- (١٩) من ٤١ من الرواية
- (٢٠) من ٤٢ من الرواية
- (٢١) من ٤٣ من الرواية
- (٢٢) من ٤٤ من الرواية
- (٢٣) من ٤٥ من الرواية
- (٢٤) من ٤٦ من الرواية
- (٢٥) من ٤٧ من الرواية
- (٢٦) من ٤٨ من الرواية
- (٢٧) من ٤٩ من الرواية
- (٢٨) من ٥٠ من الرواية
- (٢٩) من ٥١ من الرواية
- (٣٠) من ٥٢ من الرواية
- (٣١) من ٥٣ من الرواية
- (٣٢) من ٥٤ من الرواية
- (٣٣) من ٥٥ من الرواية
- (٣٤) من ٥٦ من الرواية
- (٣٥) من ٥٧ من الرواية
- (٣٦) من ٥٨ من الرواية
- (٣٧) من ٥٩ من الرواية
- (٣٨) من ٦٠ من الرواية
- (٣٩) من ٦١ من الرواية
- (٤٠) من ٦٢ من الرواية
- (٤١) من ٦٣ من الرواية
- (٤٢) من ٦٤ من الرواية
- (٤٣) من ٦٥ من الرواية
- (٤٤) من ٦٦ من الرواية
- (٤٥) من ٦٧ من الرواية
- (٤٦) من ٦٨ من الرواية
- (٤٧) من ٦٩ من الرواية
- (٤٨) من ٧٠ من الرواية
- (٤٩) من ٧١ من الرواية
- (٥٠) من ٧٢ من الرواية
- (٥١) من ٧٣ من الرواية
- (٥٢) من ٧٤ من الرواية
- (٥٣) من ٧٥ من الرواية
- (٥٤) من ٧٦ من الرواية
- (٥٥) من ٧٧ من الرواية
- (٥٦) من ٧٨ من الرواية
- (٥٧) من ٧٩ من الرواية
- (٥٨) من ٨٠ من الرواية
- (٥٩) من ٨١ من الرواية
- (٦٠) من ٨٢ من الرواية
- (٦١) من ٨٣ من الرواية
- (٦٢) من ٨٤ من الرواية
- (٦٣) من ٨٥ من الرواية
- (٦٤) من ٨٦ من الرواية
- (٦٥) من ٨٧ من الرواية
- (٦٦) من ٨٨ من الرواية
- (٦٧) من ٨٩ من الرواية
- (٦٨) من ٩٠ من الرواية
- (٦٩) من ٩١ من الرواية
- (٧٠) من ٩٢ من الرواية
- (٧١) من ٩٣ من الرواية
- (٧٢) من ٩٤ من الرواية
- (٧٣) من ٩٥ من الرواية
- (٧٤) من ٩٦ من الرواية
- (٧٥) من ٩٧ من الرواية
- (٧٦) من ٩٨ من الرواية
- (٧٧) من ٩٩ من الرواية
- (٧٨) من ١٠٠ من الرواية

الطاهر وطار.. والرواية الجزائرية

سيد حامد النسيج

تأخر ظهور فن الرواية في الجزائر عنه في كثير من الدول العربية الأخرى ، وبخاصة المغرب وتونس ، وهذا المثلان العربيان اللذان تشابه ظروفهما - إلى حد كبير - مع الجزائر ، ولا يلفظ الأمر عند هذا الحد ، بل إن الحصول الروائي للزلف قليل ، كما أن خطوات تطور الرواية التي هناك بطيئة بطيئة ، نظراً لظروف القاسية التي عاشها الجزائر ، والتي لا تخفى على الجميع .

لقد احتلت الجزائر في فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس ، وهذا ما دفع الجزائريين إلى أن يصعدوا نصب أعينهم هدفاً ثابتاً واحداً ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطاني . ونهأت كل الجهود والخطط والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل ، لما كانت تشكل جمعية تحت ستار ديني أو إسلامي أو لروحي ، إلا وهي تستهدف - في الحفاد - ذلك الهدف الوطني . ولم يكن الفكر والجهود الإصلاحية إلا وسيلة وخطوة أولى من خطوات التحرير الداخلي ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، ولتتمكين الجزائريين من المواجهة الواجبة للفرقة للاستعمار .

وفي إبان الثورة كان الشعر هو الفن الغالب ، وهو أمر طبيعي حتى لبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك في معارك التحرير ، والاضطرار في جبهة التحرير الوطني . ولم تكن الظروف القاسية والمادية تسمح للكتاب أن يظهروا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية . تستلزم كتابتها استطراداً نفسياً ، وصفاً طبعياً ، وولاً متخذاً ، وشبهاً من استطراد النظم والملاحظات ، والجمهور القارئ الذي يملك الوقت والمكان الثابت ، والفكر الحاد ، والقليل القابل . إذ إن كل ذلك يمشي فورة ولوعة ، شملت الرجال والنساء معاً ، حيث شددت الطول والقلوب والعيون والأذنان والمظاهر إلى التلويح ، وأخبارهم ، وانتصاراتهم ، وندائهم ، وآخر طليانهم .

برزت فيه قضايا جديدة : اجتماعية واقتصادية ووطنية وإنسانية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها ، والتوعية بها ، لتغييرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذي أدى دوره في إثارة الحماسة الوطنية .

فد يلقى هذا بعض الضوء على الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن . ذلك أن الجزائر تعشت فيها ظاهرة كتابة الرواية باللغة الفرنسية ، بشكل لاقت للنظر . فمن الفترة ما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . وفي الفترة بين ١٩٦٥ - ١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة باللغة الفرنسية ، في حين أن الروايات التي كتبت

بالقصيدة . وهنا ينبغي أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكتابات الآداب في الجامعات الجزائرية ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة ، وأن المصحات الأدبية في الصحيفة اليومية « الشعب » ، وكلما سجلات « المهاد الطاق » و « الثقافة » جهدت في نشر بعض القصص ، ولقالات للتصلة بها .

ولما كانت الرواية فناً موضوعياً ، ولما كان المجتمع الجزائري فيما بعد الاستقلال ، وبعد انقضاء ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والواقعية والوطنية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب ، وبخاصة أن المجتمع

وما بعد الاستقلال ، صار تزامناً أن يشكر الكتاب الجزائريون في الإهتمام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تغيرت الظروف ، وانبثت العوامل الخارجية المفعلة ، وتطور الشعور القومي والاستقلال الذاتي . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحة العربية ، وأخذت لوعة التحرير طريقها إلى معظم مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسي والثانوي والجامعي . وأخذ للفقراء الجزائريون يهودون من الشرق العربي بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربهم ومعتقداتهم ، كما طفق المدارس بالمدارس الأوربية يهودون بمفاهيمهم الحديثة عن الأشكال الفنية المتطورة لكتابة الرواية والقصة

باللغة العربية لم تعد الثلاث روايات.^(١٢)

ورداً كان أحمد وفيها حوحو، قد أصدر في ١٩٤٧ رواية «أم القرى»، فإنه لم يكتب بعدها إلا مقالات صحفية ونقدية، وبعض القصص القصيرة وقد طبعها في تونس، واقتنى فيها أثر الرومانسيين، وأسلوب مصطفى لطفي المنفلوطي.

ومن ثم طالت السادة الزمبية بين «أم القرى» وبين الروايات التي صدرت في السبعينات على يد محمد الحميد بن هلوقة، الذي أصدر روايته «ريح الجنوب» ١٩٧١، و«نهاية لأمن» ١٩٧٥. وروايات «الظاهر وظاهر» الذي عن يصدده الحديث عن نتاجه الروائي.

• • •

وربما يكون «الظاهر وظاهر» أهم من كتب القصة القصيرة والرواية في الجزائر حتى الآن. ونحن لا نطلق القول - هكذا - كيما نعتز، على عواطفه، بل إن هذه الأهمية تأتي من حيث إنه كاتب حريص على أن يسخر في الكتابة، وعلى مواصلة الإبداع، دوماً بقطاع. إيماناً منه بالدور الإيجابي الفعّال الذي يلعبه الأدب في حياة مجتمع كالمجتمع الجزائري كدليل على - في نفسه - يبدو واضح الصدق مع واقع الناس في مجتمعه، ومع حركة هذا الواقع، في تطورها، ونموها الصاعد، وانتشارها للمستقبل، بمعنى أنه يؤمن بالآل في سبيل المستقبل، ونعتقد نظريته لتشمل مختلف جوانب الحياة في المستقبل القريب والبعيد.

والناس الذين يرتبط بهم - فكراً وفناً - هم أولئك البسطاء الذين يمثلون الكثرة الغالبة من أبناء شعبه، وتندبر يعيشون حياة صعبة يومية متصلة، مبنية بالزحمة من العذاب، والفقر، والكفاح، والألم، ومع ذلك فإنها حافلة بالصناعات. وهو يحاول أن يتنق من وسط ظروفهم شخصيات ومواقف وأفكاراً مصبغة، تبلغ حد البطولات التي يقبل التضايح على تسجيلها في صحفاته.

ثم إنه لا يغفل التزامه بقضايا شعبه عن قضايا وطنه العربي الكبير، إنه يرتبط بين الاثنين، وبهذا وحدة واسعة لا تتجزأ ولا تنقسم، إدراكاً منه للدور المهم الذي أدته الدول العربية إلى جانب الثورة الجزائرية، في إيمان اشتغاف من أجل الاستقلال والتحرير.

ذلك أنه واحد من اشتراكاً فعلياً ومباشراً في صفوف الثورة، ومن ثم كانت جلي موضوعات رواياته وقصصه. ثم كان صدقه مع الثورة، وواقعيته في التعبير عنها، وتصوير المعتقدات بنارها ووقودها ولعل إسهامه هذا جعله يقف في موقف مختلف عما لأولئك الضعيف الذين آثروا الاعتماد عنها، وذهبوا إلى هنا أو هناك أو هناك كاصدور مصر، أو سوريا، أو تونس، أو العراق، لكني يبدووا تعلية هم. ثم يستكملوه حتى آخر الشوط، فإن منهم من يقى بعداً عن أنوار الثورة والمركبة، حتى حصل على درجة الدكتوراه، ثم عاد بعدها إلى الجزائر يائساً عن منصب أو وظيفة عليا.

لكن الظاهر وظاهر لم يهجر في شيء كهذا، بل دفعه حرصه الشديد على أن يؤدي واجبه الوطني - كأبي مواطن عادي عظم لبلاذ - إلى البقاء حيث الثورة والوفاق. ولعل هذا هو سر عدم انتظامه في سلك التعليم الرسمي النظامي ثم بل إنه لم يصب في كونه لم يحصل على مؤهل جامعي أو ما دون الجامعي. اختار طريق التنقيب الذاتي وسيلة وحيدة وممكنة تشبه غفراته ومواجهته بوجع الشعب، ببروحه الرئيسية ومثله في رؤيته الأدبية والعلمية والاجتماعية، يستمد منه شخصياته، ومواقفه، وأحداثه، وموضوعاته، ولغته، وحواره القصصي، ويتوجه بكل هذا - من خلال عمل أدبي روائي أو قصصي - إلى «أبي الشعب».

ولا ننسى أنه منذ بداية الاستقلال وهو يقدم للشباب قارئاً غادج جيدة من الأدب العالمي الذي حاول تعريف القارئ به، كما قدم بعض صور للكتاب الواقعيين الذين التزموا بكل ما بهم الإنسان العادي في بلادهم، وإن لم يواصل الدور، واكتفى بأن يكون هو نفسه النموذج الحي للواقعي، من خلال ما طفق يقدمه للقارئ الجزائري.

ذلك أنه كان مشرفاً على اللحق الضال لصحبة «الشعب» العربية اليوم. فلها كان ركباً لتحرير صحيفته «الجبهة» الأسبوعية النقدية الساخرة. كانت تصدر أيام الرئيس الأسبق أحمد بن بيللا ثم ما لبث أن حصل مراقياً بالجهاز المركزي لحرب جيدة لتحرير الوطني الجزائري. ومنذ يذكر له أنه في بداية الثورة الزراعية بالجزائر - تبرع بمسح حقوق تأليفه للقصص والروايات والمسرحيات والأفلام، للثورة الزراعية كما أنه - رغم اشتراكه في الثورة -

لم يطلب وظيفة أو منصباً أو رتبة في المخرج أو دراسة جامعية هنا أو هناك، بل إنه اكتفى في حياته بالإخلاص الشديد لمهنة القصص والروائي، بعيداً عن صحب الندوات، والمناقصات، والإدعة، والتلميعيون، والثرثرة حول ما يكتب، وهي مواقف صادقة طيبة، تتجسم مع سابق مواقفه ورؤيته النصالية والعكرية.

ويبدو أنه لم يهجر جاداً في الإقدام على صنع كتابه الأدبي ومشره. إلا بعد أن استقرت الأوضاع في الجزائر، بعد تسع سنوات من انحصار ١٩ من يونيو ١٩٦٥. وهذا هو السر في تنافس صدور أعماله للشوعة وتلاحقها. وقد شبه لذلك، مسجل تاريخ كتابة كل عمل أدبي في حياته، حتى يكشف للقارئ العادي الزمبي بين تاريخ كتابة العمل، وروى صدوره. وليس من حصة ولا من تدبيره أن تشر معظم أعماله في وقت واحد، إذ منها ما صدر في الجزائر، ومنها ما صدر في بغداد، ومنها ما صدر في بيروت، وهكذا.

يضاف إلى هذا أنه في مقدمة بعض أعماله الروائية، كان يدون الظروف التي أحاطت بكتابتها. ثم تفرها. مثال ذلك ما يقوله في كلمته عن رواية «اللاز»: (وطيلة السنوات السبع ٦٥ - ٧٢ إلى استمرقتها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر، كان يظني على الشعور بالندب إلى بلادى يسير إلى الأمام محطى حيلالة، المدارس تبت من الأرض بيتاً، والمعاهد تتناول في المدن والفقر تضاولاً، والمعامل تنقل بالآلات أرضاً شرقياً وغربياً وشباب وجوهاً، والإنسان في كل ذلك يتطور، وأنا مشدود إلى هذه العمة، أفرج على الماضي ولا أساهم في الحركة الحاضرة، حتى أسى هذه، حتى أصل إلى التجربة عن آخر الحدود. بعد ذلك أنكب على إبراز الوجه الجديد لبلادى الحرية. ذلك ما كنت أسى به حتى، طيلة السنوات السبع، واليوم، وبعد أن أنيت هذا العمل الذي أمل أن يحظى برضا القراء، ويتابع الصناد، يصح وعداً على، سأنتفع من صدى صوات أخرى، ساعة ساعة، لأصع رحمة جيلاً لبلادى النائرة.. بلاد النسيير الذاتي والثورة الزراعية، وتألم جميع الروايات الطبيعية، والمسيطرة على تجارتها الخارجية، والمتصصة، والمتشعبة، والواقعة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة في العالم، وإلى جانب مرمى الحرية والسلام والعدل.^(١٣)

لاحظ الطاهر وطار أن عدداً من الشعراء وكتاب القصة والرواية تستلهم الموضوعات الخاصة بالثورة الجزائرية، وبالتالي التاريخ القومي، وتحركات النضال، بمعنى أنهم في الغالب الأعم راحوا يظفرون إلى ماضي، إلى القراء، ومع تسليمه بأن هذا الماضي جميل وشرف، فإنه يفتقر من التصويع داخله، ومن عدم الالتفات إلى المعاصر النائر قديماً إن ذلك قد يبعد بين الكتاب وبين حركة الحياة في مجتمعهم، ويجعلهم لا يعيشون للمشكلات التي قد تطرأ في حياة الناس، وعلاقتهم المعقدة بعد الاستقلال، والقضايا التي تفرح نفسها أثناء فترة التشييد والبناء.

لما ما يشير إليه من موضوعات ومساائل يلزم الالتفات إليها، والتعبير عنها، أو تصويرها، واتخاذ مواقف منها، فإنها الثورة الزراعية، والصناعية، والثقافية، ومساائل الإصلاح الزراعي، وكل ما يتصل بحياة الإنسان الجزائري الآن، فالشرطي الجديد، والموظف الجديد، والتاجر الجديد، والمحكوم الجديد، والموت والحياة، كلاهما جديد، في كيان خليج من كيان آخر، وروح يقهر أطر شخصيته ونفسها، وهو في سبيل ذلك يصادف عدداً هائلاً من أصحاب النقصات.

وكان طبيعيّاً أيضاً أن يحدد الطاهر وطار موضوعه من أولئك الكتاب الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية روياتهم، من أمثال مالك حداد، محمد ديب، كاتب ياسين، وخاصة أنه فوجئ بأن دارسي الأدب ومؤرخيه من العربيين في أوروبا، وفي بعض البلدان العربية كذلك، لا يتصورون أن للجزائر أدباً غير هذا الذي يكتب باللغة الفرنسية، ولذا كان هو واحداً من مبرصون على تأكيد الانتماء العربي، وعلى إثبات الشخصية العربية للجزائر، وعلى إعلان ما يجري من استبدادات جديدة، في كل المحارب والمستويات، فإنه كتب محاولاً إقناع القاص في المشرق العربي (بأنه يوجد في الجزائر أدب باللغة العربية، وأن اقتصاره على معرفة كاتب ياسين، ومالك حداد، لا يعني تمسكاً في المعرفة، جهلاً، صلة صلبة، بحضارتها في تناول العالم تجمع، بل قد يعنى تقصيراً ليس في حق رملاء محاولون لإسهام في إثراء المكتبة العربية، أو في حق شعب مجاهد لاستعادة إحدى مقومات شخصيته، التي استهدمت ولا تزال تهدف لتفريغ الاستعماري والإمبريالي، وبما في حق نفسه بالذات، كمنصف لا يكلف نفسه عناء إطالة حقبة ليري، من هناك خلف

بعض الأسماء التي وصفتها عن طريق القرحمة (٢٢)

إياها صرخة في وجه الذين لا يبحثون عن الأدب مكتوب باللغة العربية في الجزائر، الأدب الواقعي الاشتراكي على وجه التحديد، الذي صدر عن كتاب عرب، يؤمنون بعروشهم ويهتزون بها ويكتمون بقضايا شعوبهم، ويلتزمون التزاماً ذاتياً نابعاً من وعيهم للذل، وإدراكهم الموضوعي لما يجدد سم، بضرورة التعبير عن واقعهم، ورسالة مجتمعهم، ولخطاته المعاصرة، وأيامه المستقبلية.

...

والكتاب الجزائري الطاهر وطار من مواليد ١٩٣٦. صدر له حتى الآن، مسرحية، الخواص، ومجموعات من القصص القصيرة هي: «فخار من قبي»، «الطعنات»، و«الشهداء» يعودون هذا الأسبوع. أما رواياته فإنها «اللاز»، ١٩٧٤، و«الزوال»، ١٩٧٤، «الحراثات والقصص»، ١٩٨٠، و«العشق وثقوت في الزمن الحراشي» التي يعتبرها الكتاب الثاني لرواياته الأولى «اللاز». وقد صدرت عن دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٠.

وفي كل هذه الأعمال، يبدو موقف الكاتب شديد الوضوح: فكرياً واجتماعياً وسياسياً. فهو يؤمن بالاشتراكية كحل حتمي لمشكلات المجتمع الجزائري، ويتصير للطبقات العاملة، زراعياً وصناعياً، وبيد الوجودية وأصحاب الأضواء وكبار أصحاب الفرو وراس المال، وهو يزيد الثورة الشاملة، المدفوعة، التقليدية، وهو في قصصه ورواياته، واقعي اشتراكي، يلتزم بكل ما طالب به الواقعون الاشتراكيون، لذا فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق لها أن نالت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ زمن طويل، كالمباشرة، والخطائية، وتعليق المدفوع الثوري على حركة الشخصيات، والأحداث القليلة، والحوار المحي، والثناء الندرسي.

إنه لا ينجو التزامه بكل ماورد في الخطاب الثوري الجزائري، وبالانحياز السياسي والاقتصادي والشمالي الذي كانت تتيه السلطة الثورية أيام حكم الرئيس الراسل هولري بومدين، لأنه يرى، بل يعتقد، أنه هذا هو الطريق الصحيح لبناء الجزائر الاشتراكية ومن ثم جاء اهتمامه بالمصنوع السياسي والاجتماعي في رواياته. وقد كان ذلك نتاج اشتراكه في الثورة من ناحية، والمرحلة السياسية التي كُتبت فيها أعماله من

ناحية أخرى، وخاصة القاري، بالعربية، في الجزائر من ناحية ثالثة.

وكل هذه العوامل لم تكن تسمح بالملم والرومانسية واليوتوبيا والإلحاد والتصديق والرمز، وإنما كانت تتيح الفرصة للكلمة الواقعية، الصريحة، الصادقة، المباشرة، التي تنقل إلى القارئ صورة أمية عن المناخ الذي عاشته الجزائر، والمشكلات التي يعاني منها إنسان اليوم، كما أن اشتراكه في الثورة اشتراكاً مشروباً، جعله مدركاً لأبعاد الصراع الذي كان يدور بين الثوار وبعضهم والبعض الآخر، ويسم - مجتمعين - وبين القوى غير الثورية التي كانت تعمل على شل حركة الثوار. ومن خلال الثورة استطاع أن يتجسد قيمة الإنسان العادي البسيط وإسهامه الحقيقي في النضال من أجل أمته. وهذا ما تركه روايته الأولى «اللاز».

في «اللاز».. يحاول الكاتب استكشاف من الثوار الحقيقيين، الذين يجربون من فاعل المجتمع، ومن باطن الأرض الثورية، ليناضلو، وليخططوا، وليخططوا، وليدفعوا أرواحهم ثمناً لوطيهم فالثورة، بهم، ومنهم، ولأنناهم، أمثال «اللاز»، وهذا القبط الذي لا تذكروا، حتى أنه، من هو أبوه، وكأنما التقطته من بين الرماد مثل الدجاجة، يرب إلى الحياة بحمل كل الضرور، كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس، يضرب هذا، ويحفظ حفظة ذلك، ويهدد الآخر، إن لم يهتدي به النقود من متجر أبيه، أو الطعام من مطبخ أمه، حتى إذا جاء يوم الأحد ياتر إلى للعب، شامراً عنجوره وجوه الصغار حتى يتزلوا من إرادته، ويكثروه منه، تارة يدورون لكل لأص، وتارة يشط، يطلب حشرة لم يكن يجدى منه، لا تدخل الآباء، ولا تدخل «الشاميط»، بل الويل كل الويل لمن يجزأ، ويبلغ عنه أباه، أو أخاه، مكابر، معاند، وقع متعت، لا يهزم في معركة، وإن استمرت هذه أيام، يهربه المرء حتى يعتقد أنه قتل، لكن ما إن يتعد عنه، حتى يهبط ويسرع إلى الطيارة، أو يرمي على خصمه، وإن فاته ذلك في نفس اللحظة أو اليوم، أحاد الكرة مرة ومرات، بما جعل الجميع، كباراً وصغاراً، يهابونه، ويبتعدون الاصطدام منه، ويتنازلون له عن حق أو باطل، القبط، مكابر، واعتقد الناس أنه سيبدأ، أو على الأقل نجح وطأه، لزداد سحاره، وبحت فيه شروط، لم تكن لتتوقع (٢٣)

هذه الشخصية المتناقضة ، الشاذة ، الشريرة ، سرعان ما تحول بكل قواها هذه ، إلى أنوث الثورة ، فتصبح حبر الزاوية في كل الأعمال القادرة التي لا يقدر على أدائها إلا «اللاز» وحده . وقد وفق الكاتب في إقناعنا بدورها ، وبصدق بحولها ، حتى سيطرت على مساحة الكلية للنص الروائي . بل إن الكاتب يعتمد أن ينثر بين صفحات الرواية نكبات من الأخبار الخاصة باللاز ، وعاصبه ، دون أن يدركنا بتأريخ حياته منذ الصفحات الأولى وكان كالم «دور» أن إحسانا بهذه الشخصية الحادة قد يرى ، إذا به يلتقط لحظة مشرقة بطولية ، ويسلط عليها أضواءه القادرة ، ليعمق لدينا الشعور القوي بقيمة «اللاز» ، وبأهميته متاضلاً وروحياً : «جندبان يجرى اللاز من دراجه ، وثمانية يستحقونه السير . بالكبات ، والصرب بمؤخرات النادق ، بينا الدماء تتطير ، من أفقه ووجنته ، وجيته وشمته ، وهو يريح نازة ، ويقدم أخرى ، صلباً سبلاً من الألفاظ الداعرة ، شائخاً لأعنا قرب وعياده . المنظر هادي بالنسبة لجميع المشاهدين ، هذا لقور الذي ظل ، لحظة يراقب كل حركات اللاز ، ويضرب كل كلمة بنفوسها ، بل أن بلغ فلوكب باب معجزة .. بذلك اللاز ، آخر جهده ، حتى تمكن من التوقف ، ثم نظر إليه ويصق في وجهه مزججراً : راقم النظر ، يا غنارير حانت ساعتكم كنكم »¹⁴

عندئذ يدرك لقور معنى تحذير «اللاز» للمضاهلين للثورة . ارتضى أن يكون الضحية . ونحن أن يقع رفاقه في أيدي السلطة الاستعمارية الفرنسية . ذلك أنه ظل يحنال على الحياة ، وحل الناس ، وعلى الفرنسيين ، فبادر إلى مصادفة المسكر ، وصار يردد حل النكتة ، إلى أن التحم مكتب الضابط الفرنسي معه ، ولم يعد يفاديه ، فلا أحد يمكن أن يشك فيه ولو للحظة واحدة . عن الجزائر يطلق هذا اللفظ « = اللاز = على الإنسان الذي لا تسي رؤيته شائماً من ، أو مراً وعدم ارتياح إليه ، وإن كنت في نفس الوقت - مضطراً بحكم الظروف لمقاومة لكن على مستوى أوراق اللعب ، يعتبرون ال الرقم الفائز دائماً ، وللتغلب ألباً ، في حين أن اللفظ في الإنجليزية تعني . الحمار ، أو الشخص الأبله ، الأحمق ، المتبد ، أو ذلك الذي يتصرف بحكمة ، جاعلاً من نفسه سخرية الناس ! استطاع الكاتب أن يجمع في شخصيته العبة - «اللاز» - كل هذه الأبعاد ويرسم ذلك جعله الشخصية المحورية في

الرواية ، وجعل عنوان الرواية هو اسم هذه الشخصية . ولعله عن طريق تلك التلاعب الظاهرة تمكن من انصمام غرقة الضابط المحث الشاذ ، الذي لم يسمح لأحد بانتهاك أسراره السفية سوى «اللاز» . ومن ثم سخر «اللاز» بذكائه وحلمه القوي ووطنية الحادة ، موقفه ، لحقمة الثورة والوطنيين الشرفاء : «تبقى حجة واحدة ، قوية بعض الشيء ، في خالدة اللاز ، هي أنه لا أحد ، يستطيع سبة عيانة واحدة معينة له . وجميع الذين يلقي عليهم القبض ، ويمكنون تحت التعذيب في النكتة ، بعد خروجهم ، يشون على اللاز للخدمات التي يقدمها لهم . إنه لم يشهد أيداً ضد أحد ، ولم يردد مرة في أن يشهد لفائدة من يستشهده . كما أنه لا يتولى عن تقديم الخبز ، والماء ، لكل من يطلبه ، مع أي الحونة الخبيثين هم الذين يقومون بتعذيب إنسانهم . »¹⁵

قريباً من مشرق «اللاز» الاجتماعي والتمسالي ، تقدم الرواية عدداً من الشخصيات العادية ، ليكبروا أجباً - مجسداً لحركة الشعب الجزائري في ثورته ، بمى أنه لم يتخبط شخصياته من القبادات التاريخية . في كترعادات الشهيرة ، بل التفت أناساً عاديين جداً ، يؤدون دورهم الوطني اللازم ، من أمثال حسو ، لقور ، زيدان ، آحمزي ، من العرجي ، يستطعون في كفاحهم وسائل بدائية متاحة للتسلل ، والتربيع الجند ، وللمقاومة ، ونقل الأخبار وللقن والسلاح ، ولخضاع المسكر الفرنسيين .

كذلك فإنه يجرهم حركة طبيعية إنسانية ، ويقدم أمثالهم البسيطة ، وعطايهم اليومية ، وعلاستهم للجس أو للعب ، كما نجد ذلك في تصديره علاقة لقور بزيته ، وعلاقة حسو بالأعوات الثلاث : داحمة ، مباركة ، خروعة . واللاز نفسه ، بعد أن ارتدى زي المارجان ، الذي ضربه ضرباً مبرحاً ، والذي عليه طويلاً ونجبه على الاعتراف بمعلومات عن رملاته ، لم يخل الكاتب الجانب الإنساني لهذه ، وكيف تراه يطلب الخسر قبل التصريح بما يريدون . وعندما جاء رفاقه ليأخذوه بعيداً ، ويساعدوه على الهرب ، لم يس قارورة الكحول ، التي وثب حولها واحتفظها ، وبسرعة ورشاقة قذف بها في جيب سرواله ، وتبع الجبهة التي انتظمت في صف كما لو أنها إحدى دوريات التفتد ! وهذا حرص من الكاتب على التعامل الإنساني المقبول ، القابل للتصديق ، مع شخصياته ،

باعتبارها أناس . وهذا يؤكد أنه لم يصنف إليها من الصفات الحارقة للمادة ، اللامقولة ، ما يمنحها غربة ، بعيدة عن المعقولة والتصديق .

ويتأكد لنا ذلك أيضاً ، في تصويره للحونة من الجزائريين أنفسهم ، أمثال الطوكي الذي فر من النكتة ، والذي أرسل - كجاسوس - للاطلاع على الشبكة التي يتم بواسطتها تهريب الجزائريين من صفوف المسكر الفرنسيين ، وبطروش الذي استخدمه الفرنسيون في التكتيل بحالته «سيرة» وروجها الذي هو عنه في نفس الوقت . وكيف أنه عاشرها أمام روجها - عنه - مرة - ثم شك ب ، وقد جنت في المرة الثانية ، وأسى أمره معها بأن مرقها بالأناس ، وما لبث أن نشأ برصاصات مسلحة¹⁶

وعلى هذا النحو نحل صفحات «اللاز» بالنقد لكل الأوضاع والأفكار والشخصيات والمواقف التي يراها الكاتب من وجهة نظره غير مبررة . ومنذ الصفحات الأولى للرواية نطالنا آراء الناقد ، فهو لا يرمى من أولئك الذين يستمرون شهداء الثورة ، ويذهب إلى أن الشهداء الذين شاركوا في الثورة من قدامى المجاهدين ، قد تحولوا إلى بطاقات تبريدهم أن يحصلوا على منح مالية كل ثلاثة أشهر (أنابون يرمى أن تحول شهداؤنا الأجزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا ، تستظهرها أمام مكتب المنح ، مرة كل ثلاثة أشهر ، ثم تطرح مع درجيات في انتظار السعة القادمة)¹⁷

وآباء الشهداء لم يعرفوا بكون إلا الارتزاق وانتظار الموت ، لا شيء إلا لأن أبناءهم اشتركوا في الثورة واستشهدوا فيها (الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً ، البرانس مهدلة ، رقة ، متداعية ، والأحذية مجرد قطع من الخشب أو المطاط ، تشدها أسلاك معدنة ، والأوجه زرقاء جافة ليس لنا من اللانسي إلا اللانسي ، وليس لنا من الحاضر إلا الانتظار ، وليس لنا من المستقبل إلا الموت . نتأكل كالجرائم ، وليس غير)¹⁸ . لعله يطلب بتكريم هؤلاء ، أو بعباد حياة وادعة هائلة ، ومستقبل أفضل

وإذا كان الكاتب يدع شخصياته تعبر عن أفكاره حياً ، فإنه في غالب الأحيان ، يعطو صوته ، وترتفع صراخه ، وبخاصة عندما يتحدث المناقشات السياسية ، ويطول أمرها . فله مناقشات سياسية بين زيدان وأخيه ولقور ، حول جميع الشباب ، والمشارك ،

والحرق ، والوصح الذي أصبح عليه الناس من قهر وبؤس وصبري وجهل ومرصى وظلم (صفحات ٤٤ ، ٤٥) . كما أن هناك أجناساً مطولا دار فيه حوار بين ريدان ورفاعة المناصلين ، نجدته قد طال بشكل مسرف (ص ١٧١) ، وليس معه ما يدعو إليه من الناحية الفنية . وقد كان التلميح كافيًا جداً بدلاً من الإسراف في الحوار الصارخ مباشر

وشخصية الكاتب صافرة جداً عندما يكون الحوار حول المناقشات الطبية ، حيث يكشف عن وجهه الطبي ، وإعجازه الحاد للطبقات المظلمة - الثورة - في نظره - ثورة طبقية لتحقيق الاشتراكية بين قراء الخزاز ، أمثال اللار وحمر وقدور ومي الفرحي ، وبين أعيان الخزاز والبورجوازية الفرنسية المنازية المستعمرة . ومن ثم فإنه يرى النضال ملق بغير أن يكون في جيبين ضد قوتين متحدتين : ضد الاستعمار أولاً ، والبورجوازية المتعنة المرتبطة بالمصالح الاستعمارية ثانياً . وهذا واضح جداً في ص ٢٠ ، ٥١ . وفي غيرها . (ينبغي أن نعلم به أكثر - وأعظم وجهه الطبي) ^(١١) ، (المهم في الوقت الراهن أن نقوى إيمانهم بوطنهم ، وبحريته . وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأعياء مثلهم مثل المستعمرين ، أعداء اليوم ، وسيظلون أعداء ما داموا موجودين ، وحتى إذا ما قهروا ، وأخذوا رؤوسهم لدماصعة ، فإنهم سرعان ما يسرجعون وسيطرون على الوضع) ^(١٢) ، (هذه الحركة ينبغي أن تنبئ الصراع الطبقي من الآن ، وبدأت بحركة تحرر . الخطر كل الخطر أن يجرها الاستعمار إلى صالحه ، يحل من سبائها ، ليحلف الوطن بين أيدي الصلاء والصالح) ^(١٣)

والهدف من كل ذلك واضح أيضاً : (الصبح هو الحق . وهذه البلاد ليس فيها حق ، لكن سيأتي يوم ، ولا يبق في الزاوي إلا الحجارة ، إلا الصبح ، إلا الحق . يجرج الفرنسيون ، يضر الأعياء ويمعدون ، ينال جميع الناس على الشعب . تقرأ كلنا . نتعلم الحرية والرومية ، بما فيها الإنكليزية والألمانية والروسية . يصبح الحاكم من عندنا . للتأنيط ، والمخارج ، والقائد ، والشرطي ، منا . صبر صامرين ، متطمين ، جميلين ، محرمين ، كالمصريين) ^(١٤)

أيما ما كانت لتأخذ الفنية القليلة التي قد توجد على روية «اللاز» ، فإن الظاهر وظاهر يتبدى بشرة هذه

الرواية ، جعل كل الأنظار تنحى إليه ، كما سبق أن انتهت إلى عبد الرحمن الشرقاوي بمجرد صدور روايته «الأرض» . كل منها كانت علامة على طريق ، وحملت رؤية جديدة ، وحركة وإصفاً تأسياً ، واستندت شيئاً أبعد مما يكون من التسلية والفريه . كل منها تصدر عن معاناة فعلية ، ومعاشة واقعية لا متخيلة ، وكل منها نشع بما للغة العربية من دلالات قوية نافذة ، بالرغم من بساطتها وسهولتها .

وبالرغم من أنه كاتب مشارك في الثورة ، ويحاز إلى قودها الفاعلة ، فإنه لم يسلّم بصراعاتها الداخلية التي كانت تحدث في صفوف الوطنيين ، وكأنه أراد أن يقول إن الصراع الذي بدأ ضد الاستعمار والتخلف والقهر ، انتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم . فريدن والد «اللاز» ثوري شيوعي ، ينضم إلى الثورة من وعي وعن الفتح عظيمها ، يتحدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالالتحاق بصعوف المناضلين . بيد أن الثورة تعلمه ، في عوجة التطهير إلى قادسي جيد التحرير . يدعو المتخلص من الأحزاب ، حفاظاً على سلامة الثورة ، ووحدة صمودها . لأن زيدان لم يدخل في ذكره الماركسي . ولا من حبيته . بل إننا نلاحظ أن الكاتب يصور الشيوعيين مثاليين متطرفين في وطنهم ، إذ إسم اعتقلوا من قبل رجال الثورة وأودعوا سجوناً في قاع الجبل ، وفي الحب ، لا يدرون ما يصيرهم . ومع ذلك فإنه يحسنهم مناصرين تماماً لأهداف من اعتقلوهم ، ولا ينظرون إليهم إلا نظرة الفريق إلى الرمي .

والظاهر وظاهر في هذه الرواية وفي غيرها ، بما تماماً من تأثير بسبب محروط . ومعروف أن عدداً كبيراً من كتاب العرب ، وخاصة في فلسطين التي شهدت ظهور هذا الفن متأخراً ، قد ساروا في صوة كتابات نجيب محفوظ . وحل لدى أسلوبه . وهناك من راح يقلده مع تغيير في أسماء الشخصيات ، والأماكن . أما الظاهر وظاهر فإنه لم يتأثر إلا مؤثرين اثنين . حبيته ورؤيته ، وواقع الحياة في مجتمعه ، وتأي بنفسه من هزيمة الحرب المحروط ، وعن التأثير بالكتاب الفرنسي . وكتب رواياته بشكل تقليدي . محترماً بالبناء الفني للأدب ، الذي لا يسعى إلى إغراب أو ثورة أو تعبد

في بعض الأحيان . قد يوصى إلى قارته بأنه يستمرى في ذكر تفاصيل وجزئيات متباعدة ، لكن سرعان ما يكشف القارئ أن هذه الجزئيات التي راح

يتمسكها من هنا وهناك وهناك ليست إلا أشياء ضرورية ومهمة لخدمة الخطو القدم ، وبماح القسي الذي يسود الرواية . فأتت لى تعتقد فيها بثار حرق «اللاز» ، دون أن تكون غنة إشارات أو تلميحات إلى بعض التغير البسيط الذي طرأ على حياة أمه . «صارت تشرى السكر بالكينو ، والقهوة بالنعبة ، والزيت بالسر . بل وب من حين لآخر تشرى عبه حنوي الترك . أو شيئاً من الحور أو المر ، بين كان الشخان لا يبعث من كوخها إلا من سنة لأخرى . » وهكذا ، فإنه لم يسرف - لأنه كاتب واقعي - في تجسيد الحالة الاقتصادية للأمر وتصحيحها ، تأكيداً لما يثار حولها من أنها تقوم بدور القواعد للضابط الفرنسي الذي يرتبط باللاز بعلاقة غير معهومة للعامة ، وإنما حاول أن يكون محمداً ومحمولاً ومنطقياً في تلمس مظاهر التحول والتبدل الاقتصادي للأمر

• • •

وإذا كانت شخصية «اللاز» هي حجر الزاوية في أولى روايات الكاتب ، فإن روية «اللاز» هي الحجر الذي دارت حوله بقية أعماله . بدرجة أنه أطلق على روايته الأخيرة «العشق والموت في الزمن الحراشي» . الكتاب الثالث للار . ومنه خطط لتتبع منذ البداية كتابة رباعية روائية : في الجزء الأول منها - «اللاز» - عالج قضية ثورة الشعب الكادح البسيط . طوال ثمانية أشهر ، إبان القتال الثورة . دون أن يكون مؤرخاً ، على الرغم من أن بعض الأحداث التي تعرض لها قد وقعت . أو وقع ما يشبهها ، إذ وقف منها في زاوية معينة . يبنى عليها نظرة القصص الخاصة . ثم جاء الجزء الثاني بمثابة رواية «الزوال» ، ليتنقل إلى المرحلة التي واجهت فيها الثورة أعداءها الداخليين . عندما بدأت تعلن عن التحرير للمادي الاقتصادي في حياة الفلاحين . إن مجرد الإعلان عن الثورة الزراعية والإصلاح الزراعي هو كشف وتعبئة للعوى المفعدة التي أسفرت عن وجهه القبيح ، وولدت تخطط لاغتيال أسلام الفلاحين . ولتوديع الأرض عصبه ، ولتدمير محططات الثورة . ولصرب كل المؤيدين لمثل هذه الخطوات الخريفة . والشيخ بر الأرواح - على سبيل المثال - وهو يبدو للقارئ محافظاً على القديم ، حريصاً كل الحرص على سبقاته كما هو - لا يرضى من أي تجديد أو تطوير . بل إنه يلمس كل من يذكر هاتين الكلمتين ، لاسها ترتبطان بما يسمى «الاشراكية» التي سوف تسببه ما يتصور أنه حق محاص جداً له وحده . بدأ اصطليحت طرته إلى كل شيء بصيغة معادية ، ناعرة ، رصه فهو يرضى عدد السكان للتكاثر في مدينة «قسنطينة» ، كما يرضى التسولين والتسولات . وينفر

من الحركة المفردة المتصاعدة ، ومن وحام الناس في
الشروع ، ويظهر الألوان والروائع ، ويلبس الفهال
وتواجههم في المدينة ، وأحداث الرواية تقع في مدينة
«قسطبة» بعد الاستقلال بضع سنوات

وفي الرواية تركيز على شخصية «بو الأرواح» وهو
الشعبي ، والرجعي ، ونمطه نمط الشخصية من
مدخل ، وخاصة في القسم الخامس المكون من «جسر
حصده» ، إذ يصفه الكاتب بعبارة في أسكنه
داخله ، وهوائيه ، وريحته المعلقة المتناقضة ، بل إن
الكاتب يجعل نفس الشيء مع ملحد والأب ، ومعظم
أفراد أسرته ، يريد بذلك أن يكشف عن الخزي
واللا عقل والبلوغ في المدينة وراء سلوكه الزاهي
وهو يريد كل تصرف حاصر إلى إلى بواعث قديمة
كاملة ، وكأنها موروثة لدى أسلافه والأب ، ثم ظهرت
آثاره في قضية «بو الأرواح» منه ، من شب عن
نفوق ، في علاقته السوية ، وريحته السديس ،
وعقمة ، وحشمة ، وريحته العذبة في الاستنار بالمال
والعصر والحسن والأرض

وبل هذا القسم من الرواية هو تبعها عن
المباشرة ، والإيضاح ، والمطابقة ، والمربا إلى نفس
الصحيح ، ولم يحصل الكاتب هذا الخيط النفسي عن
الموقف العام للشخصية منذ بداية الرواية ، حيث
يتصور إحساسها الكلي إزاء التصور العام والخاص الذي
يلاحظه حوله ، فكل شيء يصير ويتطور إلى
الأفضل ، الأقارب الذين لم يتعدوا ، أدوا دورهم
الوطي وواصلوا الكفاح في ميادين أخرى ، ومن كان
يتصور أنهم أرادوا القوم ، استطاعوا أن يغيروا مجرى
حياتهم ، أما «بو الأرواح» فإنه الوحيد الذي ظل
على حاله ، متشبهاً بأفكاره ، متقوقاً داخل مصالحة
الخاصة ، متحاراً إلى منه المفردة التي تريد تدمير كل
جديد ، وتنتصر الزوال الذي يحطم كل ما يجد على
حيات الناس وحياتهم

والظاهر النشال ضابط سام يحمل ويربط ، حار
لحلاق شهيد ، فهو الدلائل الخافي ، فب لشخصية
يبدأي للنفس والمعن من وصحة ، سمعان مهرب
الصابون ومحدثات صهر لضابط سام يحمل ويربط
صمكت يا رسول الله ، صمكت يا حب الله من
علامات قيام الساعة أن يتحول الحصة العراء ، وعاء
النساء في البيان ، وأن تلك الأمة ربيها ، وأن يتقلب
الأسفل على الأعلى ، وأن لا يبقى هناك أسفل
وأعل فتلك علامة قيام الساعة ، وهذا هو تحمل إلى
رؤية الساعة شيء عظيم»^(١٢)

والرواية كسابقة مكتوبة بشكل تفيدى - حول
شخصية واحدة - وفي إطار رمي لا يتجاوز الضمائم
التي وتلمح في ثقافة الكاتب العربي - ومعابشته
لتاريخ العربي الحديث - حين يربط بين بعض
ما يحدث في الجزائر ، من مظاهر سطوكية وأخلاقية -
وما يجري في بقية البلدان العربية بمراث للمغرب

العرق ، تبرزها مناقشات الدائمة لآل عجلون .
وعليه نظريته ، وإيمانه النظر في آرائه الخاصة
بالمدينة والسمراء والبدو والحضر وما إلى ذلك .

• • •

ويقتحم الظاهر وظاهر في روايته الثالثة (الخواتم
والقصر) على الطبقة الحاكمة حصونها وقلاعها .
وسوارها المنيعة ، جدد أن خرجت من قاع المجتمع .
لتحتمل على القمة ، إنها القوى الثورية المصطنعة .
التي بنت من أصول شامية فقيرة ، ولوقت باسم
الشعب ، حين أحداث التعبير عنه بشكل مقتعل
ومريب ومصوغ . وسرعان ما يكشف الناس
الماديون أن هذه القوى التي تشر المصالح ،
والدعاة ، والإصالة ، والتي تحت وحدة المصالح ،
وتحطم الاستقرار النفسي والأمن الاجتماعي ، والتي
تشر الفقر لإدلال المطحونين ، والجبن
لا متصاص دم الأصحاء - هذه القوى المهيمنة
المستبدة . ليست إلا مجموعة من القصوص ، بقاؤون
العيون الخائفة ، وبينهم الأباذي الكاذبة الفاعلة .
ويتمكّن بالمعنى ، وبينهم الرعب والفرع في
عوس كل الناس .

ولأول مرة يستخدم الكاتب رمزاً . وهو رمز
شعبي أقرب إلى الفهم والوضوح منه إلى التوضيح
وقد توصل بالرمز ليضرب كل الآراء والمواقف التي أنشأ
إليها اصطلاح شخصية «على الخواتم» - المياد -
تحمّل كل الملامح النفسية المتأصلة ، كالتصاق في
خدمة الجاهلية ، والحب ، حتى لم يظهر العناء ،
والذكاء للوقوف ، الذي يستعان به في أشد المواقف
تقريباً ، لحكمة الناس ، ولخيرهم . والمبر للفرص
إلى الخلف الإنساني وهو يصادف عندها من القرى .
تكل قرية منها أنسها ، وأفكارهم ، ومطالبهم قرية
الأعداء - قرية التحفظ - قرية الاحتجاجات - قرية
التساؤلات - وكل قرية رمز إلى معنى أو فكرة . كما أن
السكة الكبيرة ليست إلا رمزاً

ولا يتصور أحد أنه يجم في الخيال الرومانسي
اللا حدود . ومهما بدا خياله ، فإنه يعكس الواقع .
في صور تدعو إلى التساؤل عن إمكانية توليدها
والخبر أنه أراد أن يصرح بأن الواقع المزري من العراة
والشدود ، بالشكل الذي يحمل الناس بتساؤلهم عنها
إذا كان محقلاً ووجد هذه الصور المريرة ١٢ وإذا
كان تصور وجودها - خيالياً - غير ممكن وغير قابل
للتصديق فما بالنا بها وهي واقعية وموجودة بالفعل
لا بالقوة . والناس يمشونها لحظة بلحظة . ويوماً في
أثر يوم ١٢

وما لاحظناه في الظاهر ، نلاحظه هنا ، وهو أن
الكاتب يصرب على وير الشخصية الشعبية - المتعاه
والمستجبة من وسط الخاهير إلى وعلى الخواتم ،
إنسان عادي بسيط ، أحب الناس فحبه ، وأخلص

لهم قاصصوا له ، وصاروا سنداً يستند إليه . حمل
همومهم ومشاكلهم ، وسعى من أجل التعبير عنها ،
في مواجهة الزعماء للسلطين الذين يسكنون الحمرات
ويقتصون دماء الناس . وإذا به يدمر هو نفسه ويرقى
مزيهاً ، وإذا بالناس يلتصقون حوله ويمتلونه ، إنه رمز
لشعب قامل الطيب . الذي يقتصر في البداية ،
ويبقى أعداء الشعب من الحكام المصوص . وبعد
فقد كان الكاتب حريصاً على تبيان أن قرية الأعداء ،
أشبه بالظلام الشيعي الصارم . فكما القرية
المتقدمة - تكنولوجيا وفكرياً - عن باقي القرى التي
مر بها «على الخواتم» ، وهذا هو الانعطاف الذي
يسم عن نفسه في كل روايات الظاهر وظاهر

وهناك أقوال جريئة مبثوثة هنا وهناك . وأما
ما كانت الشخصية التي تصدر عنها . فإلى أقوال
المؤلف أولاً وأخيراً . والأمانة على ذلك كثيرة ، إن
العصر لا يمكن أبداً أن يعرف شقيقه أو عصفه
انمط والشفقة لا يدخلان قلوب القصوص إطلاقاً
كيف يشق أو يهبط للثمن ١٣ ، والقصر يقول
جميع الخيرين ، في شخص على الخواتم - إذا كنتم
حقاً تحبون السلطان وتكونون له الولاء التام . في
عليكم إلا اتباع أهل قرية التصرف ولانصهم
إليهم ١٤ ، «سيد عصفو طويقة» لم يصدح واحد
من الرعية ، لينت ويؤكد صمته ولقد كشف عن
الحوات عنها كن يعمل على كشفه منذ تسع وتسعين
سنة أثبت أن القصر شيء . وإن الرعية شيء آخر .
وأن نظرة القصر إلى الرعية ، هي نظره إلى انماطيه
والطوبى والخصائص والدروب . وغير ذلك مما خلق .
يؤدي له خدمة . وليس ليتق منه خدمة ١٥ ،
«لن نسم بالشعرة والمهر فخرى» . أو أن يطلب
مثل سمكة من هذا النوع كل يوم فتعجز وتقتل . أو
أن تحسد على ما قد تات من معه فتقتل . هل
عكرت جيداً يا على الخواتم ١٦ ، «واخيراً ، هؤلاء
إخوة على الخواتم ، الغرمون المسجون لقد أخرجوا
في الساحة وكشعوا عن سرانهم الخبيثة هذا هو
العرش إذن» ١٧

• • •

وبعد للكاتب مرة أخرى إلى أرض الواقع . في
آخر رواياته «العشق والموت في الزمن الخرافي»
١٩٨٠ . وهو في هذا القود يجازي أقطاب روية
مجموعة من شباب الجامعة . هم يطرحوا للمشكلة في
أعمال الثورة الزراعية . إسم جيل جديد مختلف عن
قدماي المصاعدين يرمون مبادئ العالم ثالث
ويؤسسون بالثورة ويبركون أبعاد التصاصب لضعفه
الضعفة بهم يمشون بخطوات مرهقة المكربة . و
كأنهم قد يخلصون من عهد الجهن والعمر ، صطهد
العدو المتعوق

وسلال مرة التطوع القصيرة في إحدى القرى
الخرافية ، تتوارخ علاقات بين العسكري الرجعي من بعض

الشباب المتخلاء من أمثال مصطفى ، والمسكر الثوري الذي تمثله جميلة وثريا وغيرهما . لكننا لا نطهر بمستوى فني من الصراع الدرامي . إذ انحصرت حلالات في مجرد مناقشات بيرنطية لفظية ، حوليات شباب مراهق ديب ، وسياسياً ، لدرجة أننا نجد قسراً بعضاً مكررة من روايات الكاتب السابقة ، فضلاً عن أنه انتهى إلى حشر دوايته بآراء الفلاسفة ، والتوار ، والأدباء ، والشعراء ، من الفرنسيين وعرب والصيبيين والفيتناميين والأثراك .

والأكل من هذا مدعاة للدهشة أنه عندما يستشهد بأحوال «بابونجودا» و«ليني» في «المحاربات» مثلاً ، يحدد المجلد والخزء وموضع الفصل «ابن السلطة وبين الثورة المصادمة» ، ويشير إلى المصدر في لاهتش ، واسم المترجم ، وتاريخ الطبعة ، وكأنما يعد بحثاً ولا يكتب رواية فنية .

ولأول مرة نجد في هذه الرواية بين اهتماماً ظاهراً بل ذكر دوره مناضلاً وديناً هواري يومئذ ، ومشاركا فعليا في الثورة الجزائرية : (أعرفه منذ الخمسينيات ، وأعرف بالتفصيل كل تركيبات فكره . فقد استمعت إليه يتحدث ، بعد عودته من مؤتمرات طرابلس ، وبركته مرة بتطير ، خلال ثورة حراسة كنت أقوم بها ، قرابة العشرين دقيقة ، تحت الشمس المحرقة في انتظار أن يحضر رئيس فرقة الحراسة ، وحشت حتى الأحاق فترة إعلان تمردهم عن الحكومة المؤقتة بكل شجاعة ، وأجريت معه حديثاً صحفياً يوم لم تكن الأمور بهذه لعله أن تصريح صحيح لنفسه بإعطائه بعد الاستقلال ، ولشريت كل كلمة فافها في خطبه ، ولدي تفسير لكل حركة قام بها . وقد تحدثت أكثر من مرة . كان حتى أن أجدده ، بحكم ممارسة الكتابة ، وبحكم تواجدى السياسى معه ، وأبصرت حكم ياريفى الذى لا يمكن أن أظهر بها وأنا فنان محكوم عليه بالتوقى بل الأمثل للأمثل . إنى أعرفه كما أعرف مصطفى .) (١٢)

وكثيرة هي الصفحات التى أنشأ فيها بدوره بوصفه كاتباً استطاع أن يدخل إلى التاريخ الأدبى والفنى والاجتماعى في الجزائر ، شخصية «اللاز» التى تحس معنى حطية متعددة ، والتى تجد نصال شغب وآلامه ، وما تزال تحرس التوار ، وتظهر في الوقت اللازم ، بحيث أصبح «اللاز» في نظر الكاتب وعلى لسانه ، نموذجاً قريباً يجد فيه كل جزائرى نفسه ، وكل شعب مناضل حر يجد فيه رؤيته الآتية والمستقبلية ، فهذه الشخصية رغم أنها كانت ولما هو كانت ولا يسمى أن يكون «اللاز» موجود في كل جبل ، في كل مكان ، وكل زمان . «اللاز» كاتب وغير كاتب ، كاتب حقيقياً حلقنا وحيثاً ودينا وجوهنا ، «اللاز» بلاء الدنيا ، في حرائر ، والمغرب ، وتونس ، ومصر ، ولحد ، والسند ، «اللاز» حتى وغير حتى ، «اللاز» هو الشغب ، والشغب هو المستقبل . وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة . على هذا النحو يوه

الكاتب بعقريته في رواية «اللاز» : (برهما ، في رواية «اللاز» كان عبقرياً حقاً ، استطاع وهو يتحدث عن حوادث داخلية محضة ، ذات طابع خاص ، تجرى ببلادنا ، أن يستشف جوهر حركة عهد الناصر . ربط بين ما يجرى عندنا وما يجرى عندهم ، وكما لو أنه عمك يخيط القصة كلها . كان شمولياً وكان دكياً . لم يربط بين مجريات الأمور في مصر والجزائر فحسب ، بل أشد حركات العالم الثالث كلها ، وجعل إمكانية ارتباطها القريب أو البعيد بالإمبريالية ويمتدو الأسس واردة جداً . فقد حدد بالتدقيق ، لمجريات ثورية من غير الثورة ، وترك كل الاحتمالات محكمة لمستقبل الجزائر) (١٣)

نجد ، بعد ذلك ، تحريفاً بين ظروف الثورة في مصر وفي الجزائر وآراء وأفكاراً سياسية كثيرة جداً وحديث الكاتب عن غلبه بطول ويطول ، دون لف أو دوران . بكل الموصوح والباشرة . هناك صفحات كاملة لتحرير ترجمة شخصية للكاتب ، وصفحات أخرى أقرب إلى أن تكون مقالات سياسية ، أو نقداً اجتماعياً صريحاً ، ولا أحد على الإطلاق يشك في أن الظاهر وطائر «محقق» تواصل وطوى تزيه ، لكن التصريح بذلك في العمل رول ، يصدم القارئ الذى يتبع حياة رواية موضوعية . إن تضخم الذات إلى هذا الحد ، ربما جاز في مجال نشر غير الرواية ولدى قراء لا يتفهمون من الكاتب الرافى الاشتراكي طغيان الآنا والذاتية بهذا الأسلوب اللامع . ودون داع أو ضرورة تعرضها أحداث الرواية وموضوعها الأساسى

إنه يحصل من كتاباته أناجيل ودساتير وتعاليم ، ولم يعد ذلك يغنى عن أحد ، فتراثه بطولها ويحفظون كتابها ، ويحفظون أبطال رواياته . لقد حوّل بعض شخصياته الروائية - في صفحات روايته الأخيرة - إلى ما يشبه الشخصيات الحصارية التاريخية المصورة في ذاكرة الشعب . فالتاس يتحدثون صبا ، ويذكرون مواقفها ، ويشيدون ببطولاتها ، وهكذا وهو يحرص على قارئ روايته هذه ، فرائته وكتابه الذين يفضلهم ، أمثال «مايكوفسكى» و«ميجراى» و«كافى» و«كاتب» يصح . وينقل عنهم بعض العبارات والفقرات ، كما يستشهد بأشعار بعض الشعراء ، ويدون مادج من شعرهم .

هذه للملاحظات الماثلة التى شغلها المناقشات ، والحديث الشخصى ، أضفت كثيراً من النصول حيوية الصراع ، وحرارة الأحداث ، والتسويق في حيات الشخصيات . ولعله أيضاً اتحد بالقارئ من الواقع القويار لتحرك الحى ، وحله يتابع - فقط - آراء الشخصيات وأفكارها ومناقشاتها التى لا تخرج عن دائرتين اتسب : الفترة الأولى هي دائرة الشباب المنحصرين لثورة الزراعية وللمهم بالشيوعية ، والدائرة الثانية هي قوى الثورة المصادمة للثورة من المناضل ومن

المخارج معاً ، أى من داخل صفوف الثورة ومن خارجها . ومما أضعف بناء الرواية ، حرص الكاتب لتلك الرسائل القرامية التى كان يبعث بها يومياً أحد لمعينين بكلية الآداب إلى «جسيلة» التى لا تحبه ، ظم يكس ثمة ما يدعو إلى تلك العقر التى انتقاه الكاتب ، وهى مكتوبة بلغة شعرية

ومع ذلك كله فإن الظاهر وطائر يعد واحداً من أهم كتاب الرواية العربية في الجزائر ، وهم قلة يشقون الطريق في صعوبة بالغة . وهو في وسط هذه القلة القليلة يمثل الفنان الوعى القائد . الذى يضرب الملل لحيله وللأجيال القادمة ، على قدرة الفن الأصل الحاد في الريادة والتوجيه ، وعلى إمكاناته اللا محدودة في التأثير والتغيير ، وأنه الساعد الطوية التى تعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة لقدمية واحة . وإذا كان ذلك قد تحقق - بشكل أو بآخر - من خلال بعض رواياته وقصصه القصيرة ، وإذا كانت تلك الكتابات في هذه الموصوحات المحددة ضرورية في أقطاب الاستقلال ، ولإن الثورة الزراعية والثقافية ، فإن على الكاتب أن يبدأ في ارتداد آفاق جديدة ، ومعالجة مشكلات جديدة ، تواجه الإنسان العادى في حياته اليومية . ولا شك أن الكاتب للمستقبل يؤمن - بما لا يدع مجالاً للشك - بأن واقع المجتمع الجزائري في السبعينات والثمانينات يختلف ، وأن القضايا تختلف . وأنه يسعى أن تتعدد أساليب التعبير عنها . كما يلزم ألا يقف الكاتب جامداً عند نقطة الابتداء لا يتعداها . وهذا من واقع الاعتقاد بقدرات هذا الكاتب الجهد ، الذى سوف تحديه أرقام الشباب من الكتاب المبتدئين .

• هوامش

- (١) انظر : «أنوار» الرواية العربية الحديثة ، ص ٥ . سيد حامد الساج - دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢١٨
- (٢) «اللاز» - الظاهر وطائر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٦ - ص ٨
- (٣) الزوال - الظاهر وطائر - دار العلم للملايين ١٩٧٤ ، ص ٦
- (٤) «اللاز» - ص ١٢
- (٥) «اللاز» - ص ١٦
- (٦) «اللاز» - ص ١٥
- (٧) أنظر تصديره الجيد لهذا الشهد صفحات ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢
- (٨) «اللاز» - ص ٩ ، ١٠
- (٩) «اللاز» - صفحات ١٦ ، ١٦١ ، ١٦٢
- (١٠) «اللاز» - ص ١٣
- (١١) الزوال - دار العلم للملايين ١٩٧٤ - ص ١١١
- (١٢) «اللاز» - ص ١٧ ، ١٨ ، ١٩ - الحوات والقصص ١٩٨٠ - صفحات ١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ٢٦٦
- (١٣) «اللاز» - ص ١٤٥
- (١٤) «اللاز» - ص ١٤١
- (١٥) «اللاز» - ص ١٤١

اللغة...النرس..

دائرة الفوضى

□ عبد الرحمن الخانجي

كاديب كانت حكمي بح إلى ساعات استراي .
وشموس قاسية . وآفاق ارجوانية . كنت في عيب
رمرا لكل هذا الخين .. وأنا جوب نحن إلى الشمال
والصقيح .^١ (لاحظ التبرع في استعمال الصيغ
ومساكنه اللغوية بهذه) ومضغ
حميد - بعد - كان حل وهي بقود اللغة . ومن ثم
بعد إلى روح من التردد في معاملتها معها . وقد شكل
هذا الوعي - معنى لها في صياغة لغويهم
المعجزة . (ولكن إلى أن يربط المتضمنون
الأمر . وسرع خبوش . ويرى الحمل كما يحور
الذنب . ويصب الصبي كره الله مع السباح في
البحر . إلى أن يلقى رمان المعادة ولحب هـ . ساضل
أنا أغير هي معنى هذه الطريقة الخفية)^٢ ويعبر
الطيب صالح مؤكدا أهمية الأسلوب . وإن لاسترب
هو طريقة استعمال اللغة والتي هي المادة الخام
واللغة مهمة جدا جدا . حصل ليس بين الشكل
والضمون . بعض الكتاب ظنوا تعليق المصنوع يعني
إهمال الشكل . حتى إن كتابا كثيرا جديرين بكتوب
بالسبب أقل ما يقال فيه أنه فيه الكثير من الإهمال
اللغة مهمة جدا جدا .^٣ وهذه الصياغة بالتمه
ثمة في الأسلوب . جعلت في رويات الطيب صالح
بعض المقاطع أقرب إلى الشعر مما إلى البر . بما فيها
من إبداع وتصوير واصهار وضع وكشف . في إطار
من الإبداع والتوريد . «كان الضمير يتسم بصرية ما
وكان الصود كأنه مع لي يحب أبدا . وكانت أصوات
الحياة في «ود حامد» مناسقة مياسكة . يخطك
نفس بان الموت معنى آخر من معنى الحياة لا كمر
كل شيء موجود وببطل موجودا . من مشرب حرب
ونن تمكك دماء . وسوف تدا نبيء بلا ألم .
والنوى سوف يدهون بلا بكاء .^٤ ويقول في
موضع آخر . «انقص السمير وقد اصاب الله
المسرح كل أحد برشاشه مات الحب أو كاد

شخصيات الطيب صالح - مستعدة من سيطرته على
اللغة (ووجه بالزمن كتمثل في سهولة ويسر بين
الماضي والحاضر والمستقبل) . فالماضي هو عالمها
الشخصي . والحاضر هو ارتباطها وبصائها بالعالم
الخارجي . والمستقبل هو استقرار واستقرارها
وسكون . . بدهة ما هو ذكائي . . وتجربة
«ما كان . . في الواقع التي تتردد فيها الشخصية بين
الماضي والحاضر والمستقبل . بعد الطيب صالح إلى
لغة تحمل أبعادها دلالات من خلال للعالم للعالم
الداخلي للشخصية . ومن أجمع أناليه وأكثرها تأثيرا
فيها مقابله بين اللفظ وهذه . ويقول الراوي قبل أن
يقرر اختيار الحياة في آخر مشهد من موسم
المعزة . . وبعد أن نزل إلى الماء : «تلمت يمه
وسرة . فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال
والجنوب . لن أستطيع للمضي . ولن أستطيع للعودة
في حالة بين الحياة والموت رأيت أسرابا من القطي
سجده شيئا . حل بحر في موسم الشتاء أو الصيف .
حل في لحظة أم هجرة ؟^٥ وهذا التكيك بعد
الطيب صالح إلى معنى متغير بين القى والإيمان .
معنى ليس قاموسيا أو مصطلحا علم . بل هو نتاج
شرعي للمناخ الماضي والمستقبل في الحاضر

وقد جعل تداخل الأزمنة والتواصل شعوريا
محما بين الطيب صالح وقاؤه . ذلك أن لفظ المعير
عنه في للروح أو المحدث متداخل ومعد بدرجة
يصعب معها حل التكاليف القاموسية في استعمالها
الطبيعية أن توفيه حقه . ومع ذلك خفل لغة الصيب
محاظرة على ما للشاعرية من لون وحجم خاص . بما
جها من انسياب ودي ورقة ولغلاء معبر عن شعور
حتى مكث . واستشهد على هذه الطبيعة في لغة
الطيب صالح ببولوج م . سعيد في أول لقاء له بجين
مورس . «رأيت فرات شقق ذاكتا كصير كاديب

استعمال اللغة ووظيفتها للدلالة على الحدث
أو المؤلف إيجاز من معظم إنجازات الطيب صالح في
لحن نروية العربية الحديثة . وحقل من الدراسات
لا يزال يكثر . يحتاج إلى جهود من المعرفة والبحث
الجاد . تكشف هذا الجانب من أدب الطيب صالح
ومساهمة أصعبته في مجال الرواية العربية . ولعل مرد
ذلك أن الطيب صالح قد قرأ وحسم وحلل أناليه
الرواية العربية . وخاصة في بوظيف اللغة للدلالة
الصبة . فلا يجوز الطيب صالح من تصديده لمركز
وكوبراد واليوت . فالطيب صالح - في تشكيله
اللغة - لا يستقر على زمن واحد . بل ينتقل من
خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة . مره
هو في خبيرة الحلم . مراوفا بين زمانين في الماضي
ومستقبل . ثم يعود إلى اللحظة . حاداً في زمان
حاضر . ليضرب في محمل الكابوس والمديان .
عائد مرة ثالثة إلى الصحرة والوحى . وهكذا يرى
الأزمة متداخلة لتدخل الفكرة المعبر بها : تارة هي
لغة « ما بعده غيل الكلام . وأخرى هي مباشرة
وصريحة وواضحة . وثالثة هي مولود بين الكتاب
وشخصياته . ومن ثم نراوح المضائق - في تشكيل
الأزمة - بين الغائب والحاضر والتكلم . حاككة
رواي متغيرة للرؤية ويرى حدثا واحدا . ويستشع
موقعا واحدا . ولكن من خلال ثلاث رؤى مختلفة
وهنا تتعد شخصيات الطيب صالح وتتركب .
فاستعمال ضمير واحد يعني موقعا واحدا . أي زمانا
مهددا . ويعبر شخصية مسطحة ذات بعد واحد
واستعمال ضميرين . يعني في الغالب موقعين
أو رؤيتين . سواء في زمنين مختلفين أو في حيز
الزمن اما لتداخل فماتر ثلاثة معنى «الفوضى» في
تركيب الموقف . يعني الاعتراف في ضمير المتكلم .
والغلبة ورجح النفس والتأمل في ضمير المخاطب .
ويعني «النشبة» في ضمير الغائب . ومن هنا كانت

يموت . كانت الشمس تشرق وتغرب ، والقمر يطلع ويترى ، والرياح تهب ، والنهر يجري ، والبلد تقام وتصحو .. كل شيء فقد طعمه ومذاقه ..^(١٤) .. وفي مثل هذه المقامع الشعرية يصعد الطيب صائح إلى قضيت اللغة وتكسيها لتكون معادلا موضوعيا سحلت الحكى ، أو الموقف الفروي ، أو الحالة الشعرية المنصورة . ونحس أن تركيب الصور وتآورها يدمج بدوفا من كل جوبه . ثم يفتت إلى جريئات هي مكونات الكن . ويقتطع خط على عاء ثقل بها نكت تحت وطائنه على المقعد .. الفلام كيف وعينى وأساسى . وليس حالة يتعلم فيها الصور الفلام الآن ثابت كأن الصور لم يوجد أصلا . ونجوم السماء مجرد عروق في ثوب قديم مهمل . انظر أضواء أنلام . صوت لا يسمع مثل أصوات رجل القل في قل الرمل^(١٥) ويقول في موقف آخر . وكان المكان صامتا لا كما تتعدم الصجة . ولكن كان التعلق لم يخلق بعد .^(١٦)

ولى وهرود ، برزت بوصف ظاهرة «التفتت» ومروجة التراكيب لتفريب الصورة وتكثيفها وتخلق معادلا لها . ذلك أن «هرود» بعبق صياحها يحتاج إلى هذا الأسلوب القصي . لأن صورها نسبية - اندامية - كانت متوازية ورصيفها الخارجية : وضعت تحتها الطريد اليأس على لأصوات في خياله فانتبه . أضفى طريد النحلة في هبوب الريح مثل هبكل عطشى في أكفائه . شامت الآن تلك النحلة كما شامخ هو ..^(١٧)

ولى مضاعف معية من روايات الطيب صالح تنقسم السنة في أسبوعها وربما عن الياق العام . ول هذه الحالة يكون لنقطع من الرواية - حاليا - نقطة تحول مهمة في الدلالة . وهو يرد دوما على لسان شخصية بيت رثية . حتى لا يؤثر هذا الانحسام على مبالها الاصحاحى أو القصي ونحس في مثل هذه المقاطع أن اللغة تتحول إلى تركيب طارج ومصى . يبع من أعمق حقيقة . وكأنها جناح لغات كثر . كأنها أنشيد العهد القديم . أو نصر عطف لراحة . أو ماثورات الكهان . وهي تخرج بعد الشعر والحكمة والشجاعة والظفر والفرح . ومن أبرد خصائصها الأسباب القصي والإيقاع المرتبط بالحدث - تترأ أو امرضا وحلوا . وتدل على هذه الظاهرة نموذج «عنا انباتات» بلة دهابة لاستلام لامة «الرجل الكبير صفق بيديه» جات بيه رى بحورية . بهذا طالع بادوب . رى نمره نلابر عريانة جل . تصصح وتصل . الكمل رى السحبه . والطرز رى جديى الشابه

مسكنى من شيبى وقالت لي هالك هبى . وقذب وضحت صحتها . شمت اليها والعبا قالت بالله يا شاكى قتال وأرقه بين أوراكى .. تلقى منك وسال هناك أخ أخ يا مختار من وفده النيران ..^(١٨)

وعلمنا عنا النانات . بعد استلاء نقات . وبعد حدوث التحول . إلى طسعه أعفوق وأنشمل تساوى هذه الأشياء . فيخرج الصوت ليس صوته ، يخرج شيئا وتوقها لما كان وما سيكون لقد رأى وسمع وأدرك . ولكن أداته للتعبير هي اللغة . وهي - في مثل حالة - أداة عاهرة . لأن الذى حدث أكبر من أن يستوعبه مصطلحات اللغة في مفردات ألفاظها العادية وكلها القاموسية وهذا يستعمل بالإقناع للحدث للشجن والتفريب . فيحاول بالتصميم أن يمتد إلى صارب الو . من المعرفة الحقة وأن يبيب في الصور عيوبه النوعى والإدراك وظلمت المدينة وأنا أنكى . ما اعرف على ينش ولأيش . من الحزن ولأ السرور . تربت الاداد يا الخوف . طلع الصوت ما هو صوى .. صوت ملان بالأحزان . ناديت فوق البيوت .. ناديت للسوى والشجر .. ناديت للرمال والقفور . والعياب والخصور . ناديت للصابين والمهرمين والمكسودين . للصابين والسكرانين . ناديت للصابين والمسلمين . ناديت الله أكبر . الله أكبر . وأنا أنكى وأنزع . يا أفري أنكى على تلك الليلة .^(١٩) (المنظر دلالة حكرات) [عاجت] على ريادة النهم والإيقاع . وباتل كان شيد . ود الفرواى . بما استعطف في لفته من كوجيد وشجر . استعرا . وأما لمرف ود حامد . الموقف الإنسان . استغراء للحقيقة التي ضاعت زمانا . وبصياحها ضاع أناس كثيرون . حميد قد عاد إلى ود حامد لأنه أراد أن يرجع إلى نقطة البدء الصحيحة . ود الفرواى . بحس الشاعر - يصحك من سدايته ويشد : أهلا بك ومرحبا .. ود حامد مسجبه ومرمده . في الصيف حرها ما ينفد . وفي الشتاء يردا فبارك الله .. القصي وضعت لفرح البحر . والصابان وقت طلوع الرقيق . فيها العباب والعياب ومرضى اللاريا والستاريا . حياها كد وكند . وشاكلها قدر صيب الرأس . أنشأت عن عابرها رى . الولادة لي كوارثك ..^(٢٠) هذا الموقف في تربيده وإشاده بمائل لوجه حسب الرسول ود مختار عندما أهل عليه صر نيت دانت صبر من الذليل . فطرح موقفه وموقف ود حامد . في نقطة تحول مهم في بحرى الرواية . صوت عائل موقع بالشجن والأحزان . أهلا وسهلا بالصيف الغريب الحلقى من بلاد الله وصلت على عنا الصياد وحمة الفيران . ثم يكف على داته في نفس الشيد مرددا «وعنى يعلم الله حالتنا حال . عندما عتر واحدة نرصح وور وحيد بدود بمره لا حيلر ولا حرج . وينا قطية نسع ما بيباه طير . ومختار ابى طفل وصيح . في البيت شوية دخر . لاسم ولا لحم وأربعين القمح ومتطيرين مرج لله .^(٢١)

أما خطبة عم محمود فتملأها التشيد الأماسى في رديد الطيب صالح ، فقد لحص فيها لصور

اليت - العريب الرائد - حاتم . وهي بذلك تخلق عوق مختلف الأرمه . فهي الخاصى والخاصر والمستقبل . وهي الناقص والمصاغة بكل أشكالها . وهي الأمن والاستلاب . الوطن والاعراب . الإيمان والإلحاد . العبد والظم . هي الإنسان بكل ما فيه . وهي قيسته وشموخه . واللغة في المقطع شمس عا يبين وما لا يبين . عن التوقع والحدس . عن الفرح والحزن . عن ما يقال وما لا يقال . «يا عبد الله . عنى كما رى جيش تحت ستر للهبس البان . حياتنا كد وشظف . لكن قلبنا حامرة بالرصى . قابلى بقسما ال لاسها الله لينا . نصل قروصنا . وعفظ قروصنا . متحرمين وملتمين على وارب الزمان وصروف القدر . الكثير لا يظفر . والقليل لا يفلت . حياتنا طريقها مرسوم ومعوم من لنهد إلى اللحد . القليل ال عندما صلبه يسوعنا ما تعبنا على حقوق إسان . ولا أكلنا ربا ولا سمعت . ناس سلام وقت السلام . وناس عصب وقت العصب . أبى ما يعرفنا بظن إنا صراف إذا دعنا لواء برمنا . لكننا عنى قيننا بين ظهرا رى ما نقبل الحز والبرد . والوقت وحده . نقيم معنا . لك ما لنا وعبك ما علينا . إذا كنت خير لنجد عندما كل خير . وإذا كنت شر فانه حسنا ومع الزكبل .^(٢٢)

وقد كان شيد رواج ضر بيت معادلا موضوعيا للحدث . فقد رفضت العمل وشعت الكهنت بإيجادات الدلالة وعظم المصاغة . وانسفت في سيعوبة الكون التي لا بشور فيها . مرددة ومشددة . أصوات المرح العظيم . ول هذا الشيد اعلى الطيب صالح اللغة من كل سلطان . وجردا من كل قيد . وتركها الاعتبار لصياغة التشكيل الذى برغبه . فكانت شعرا فوق الشعر . وحدث إلى دلالتها الأولى في لغة الكهان والسحرة . وحدث نغم دلالة الكلمات الأسطورية وماها من سيطرة على الهواء . وحكم في المصائر . وفتح لآبواب العجب واستشراق لتسهول . حدثت اللغة تعريفة وفيه

كيف لا «وانبته كل شيخ حسب . وكل شاب حشتر . وكل امرأة عى . وكل رجل ابوربد اهلاى بينه كل شيء حتى حاج نعيم . ومع اسر . وشمنع لصوره ولادب حبوس بكه باجر كل عصر سى وكل بد نفس وكل كمل مخرج وكل حرف كحيل (وكرر حداس وكل فم شمس وكل عصر حتى . وكرر حتى كحيل وكل الناس هو اليك . مع لا يفصل في شكل وشوى عن سبد عرس الزين . شيد المصاغة والفرح بكبر . نحو فى الواحه عرس ونفس حث سمع لاسم وصبره كان شامخ يربو الله . لى سى . وحده يرفض في بيت انداحر بد عر لعا و بيت . بشر

يسكرون في بيت. كان حرجا كأنه مجموعة
أفراح^(١٧١) ومن خلال هذه المصاحفة كان الشد
لأساسي شدا للفرح. وتردبدا لمجبرات الحب
وقدراته. «اليوم» سوف يحمل العنقل، ويسكر
لمصل. ويرقص الوقور. ويحضر الرجل إلى زوجته في
حلمه الرقص. مكانه يراها لأول مرة^(١٧٢)

والأمر بهم في عصر الزمن على إخلاله ندى
الطيب صالح أو غيره هو استمراريته هي طريق
لإثبات وليس هي طريق النوى. وقد نساءل: هل
يمكننا أن نحتر أو نحارس ظاهرة «سعدية» الزمن؟
وهل يمكن أن نخرج سعد

إذا كان كل الزمن موجودا سرمديا

إذا فكل الزمن غير مسرد - ؟

وفي هذا الموقف لا بد من معارضة بين إثبات
والطيب صالح. فقد حاولنا أن يصفا كيف
يتداخل في عصر الزمن المؤقت Temporal
والدائم Eternal وقد بلغنا درجة من
التعريب الشير للدهشة في الرجوع إلى عصر المصاحف
النصيبية. الصور والماء. والتعكاس أجدوها على
الأخر. مقاطعا أو معرصة سر بان الزمن المعادي
(المؤقت). ومن ثم يكتسب بهذه المقاطعة منه من
الزمن السرمدي. يرى هذه المصاحفة تماثل ندى
الطيب صالح «دائرة الفوضى». ولدى إثبات في

The still point of the universe

ال Four quartets . وقد حاول الطيب
صالح نظير هذا التكتيك في «صو البيت» . وبلغ
فيه في «مريود» . ومحاولاته هذه أقرب إلى محاولات
جوزيف هيلز في كتابه Catch 22 . والذي
رمى إليه هو توجيه الاهتمام إلى عاهره تتكرر عندما
يعد إلى تثبيت عصر الزمن «الفوضى» . إنظار عام
يصل في اتجاهه تأكيداً عطف معية . وهنا يكون
الزمن دلياً مصاصحاً وسرى الراوى
يسر - يومى - في الزمن ماصبا وحاصرا. ووجه
لخافه في هذا المقام ان خصات الرؤيا التي في مريود
هي من نفس سيج تلك الرؤيا التي في ال
Four quartets . بل يمكن أن نمارد بين
موتورج هيبند في مطلع مريود ومطلع ال
Burnt Norton صد إثبات . والذي يرمى إلى
تأكيد هذا هو الاستمرارية في عصر الزمن . ليس
من طريق النوى بل من طريق الإثبات^(١٧٣) .
وبدا انهم «الفوضى» كمصطلح بسيط «موقف
رسم» شغله اللغة . زداد قريبا من مهم الطيب
صالح «الفوضى» من أكثر مواقف تعقيدا . وهي
تدخل في الزمان ويمكن بيع من الداخل . وفي
انصارها تتم خصائصه كمهموها المدم والخاص . وقد
حاول الطيب صالح أن يقرب مهم هذا للمنى في
جوه . ومشكل التسمية مرسطة صعبة المكتابه
عطف . لاني أعرف من يسوع داخل عبق . وهذا

اليسوع هو متفقة الفوضى ، هي ان كل شيء أصبح
مختلا . وكلما أوغل الكاتب داخل نفسه بحثا عن
المضمون ، ازدادت الفوضى .. ثم تأتي هبة تستمر
بخلها عملية الخلق فيصبح الطريق . قد يكون خطا
أو صحيحا . المهم في اللحظة نفسها يكون هو
الصورة .^(١٧٤)

وإذا بحثنا عن تداخل لمفظة الفوضى
وجدناها - بداية - ترد في أشد مرجحات الرواية
نكتيا أو عويلا أو اتحادا لقرار أو تشبها لموقف
وفيها يتقل الراوى - بوصفه أدلة - بين الماضي
والحاضر . فثلا قبل أن يدرك يقينا أنه «يشكل
أو آخر» أحب حبه بيت محمود . أرملة م
سجد^(١٧٥) . كان عليه أن يمر دواية الفوضى ..
اللحظة مشحونة بالتمثال . والمشاعر مسوبة بمر
مدارج شى . ولحظة الفوضى تطلب اتحاد المراد في
اللحظة نفسها . لا قبلها ولا بعدها : «وانا نادا
أقبل الآن وسط هذه الفوضى؟ هل أقوم إليها .
وأصمها إلى يسرى . وأجف دموعها بتدليل .
وأعيد الطائفة إلى قلبها بكلماتي؟ .. ولكني
أحس بالخوف . وتذكرت شيئا . طبقت وأفا
هكذا أرنا في حالة بين الإندام والإحجام . ومنة
هبط على حنا نضل . فالتكت تحت وطأته على
لغظه^(١٧٦) . وفي المشهد الختام لوسم الهجرة .
وعمل أن يتخذ الراوى قرارا حاسما باختيار الحياة .
كان لابد له أن يخطو إلى لقرار عبر أعقاب الفوضى
«كنت رى أنامى نصف دائرة .. ثم أصبحت بين
العمى والبصر .. كنت أرى ولا أرى .. هل أنا نايم
أم يظان؟ هل أنا حى أم ميت؟ .. لن أستطيع
لنسى . ولن أستطيع العودة . وفي حالة بين الحياة
والموت وأبت سريا من القطن متجهة شيالا . هل
نحس في موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هي رحلة أم
هجرة .. اذا مت في تلك اللحظة فاني أكون قد مت
كما ولدت . دون إرادى»^(١٧٧)

وفي «بنو شاه» . عندما اختارت القرى الميه
مريودا ليضد صلحا بين الماضي والمستقبل . كان هناك
بالضرورة تحول . تحول عظيم ألقى يود حامد في دوامه
الفوضى . «كانت الترحيح نجى من مغاور بعيدة تصرخ
له شر ونا . كانت العاصريث تقفز من أسطح المنازل
وأعصاب الشجر . من الحقول والرمال وشعاب
الخيال . وبنوول حب هذه رب دند نار دار آه ها .
ثم شكتف الموصاه في كلمه واحده . بنو شاه
كانت الفدة كال طائرا رهبا اتمتها من حدودها
وحصنها تحمله ودار بها ثم الفاحا من شاهر . كانت
الفوضى تتجبرحت اقتداء . وكان اناس يجرود
مشتين ها هنا وها هنا يحنون عن شى ولا شى .
يحنون عن المصدر وليس كة مصدر . ثم رد شى
شب شى شر بايد يثنا داه ده . تنصهر وتخلط
وتتشكل صورة محسمة هي صورة بنو شاه على هيئة
مريود لو مريود على هيئة بنو شاه . وكأنه يجلس على

عرش تلك الفوضى محسكا غيوط الفوضى بكثا
يديه . وسطها ووعها في الوقت حسه مثل شعاع باهر
منمر ..^(١٧٨) «بنو شاه» بعد - هو التامر
المتسر عبد الحاضر من قبل الماضي والمستقبل . فلا
عروفت كان أهل الحاضر «يصمون صمنا فلما هشا
كما يبدأ الموضع يرهة . ثم تعود الفوضى^(١٧٩)

وفي ذلك الصجر . صجر الأمانة . انداحت دائره
الفوضى وحمت ود حامد جميعها . «كان بيا ودي
ذلك الصجر . لو أن معجزة وقعت . أو أن كارثة
كوبية حدثت»^(١٨٠) . وبحت المصاحفة عصور الناس .
كل الناس . ودخل الجميع عن لم يدخل الجميع في
حياته . وقد تسأل الراوى من ثم . «هل دبت
الزجاج لأن أرمأ عنها حل باليد؟»^(١٨١) . ومن
خلال كل ذلك ووسطه وعوقه «أحس بحبيد أنه
يعرق . وراى فوق خط الأفق الشحص الذى كان
جالسا تحت النافذة . جالس في صدر القاعة . كي
كان تلك الليله . أسود اللون . أزرق العنبر . محسكا
غيوط الفوضى مثل شعاع باهر منمر ..^(١٨٢)
وعندما أصبح محبيد وحده إراده عذره . كانت
لواجهة في دائرة الفوضى . كيف لا وهو قد عبر

الكوبية . يوم حارب سلاح جده . ولم يحارب
سلاحه هو . ويوم أن لجاده نداء مريود . بدء
الحياه والخبه . ولهمه سلطان جده في تلك
اللحظة . لمح وجه مريم وسمع صوب ينادى
ديا مريود يا مريود . وأخذ الصوتان يتجديانه
(صوت الدومة ونداء مريم) . وأخذ صوت الدومة
الكوبية يحنو حى طفى على الاصوات كلها ..
لا يذكر أن كان جده حيثه . انقطع الحس الذى
كان يربط بينهما . أصبح وحده إراده فسر يحصه هو ..
ثم حملته موحه إلى مركز الفوضى . كأن ألف برقى
برقى . وألف زهد زهد .. ثم ساد صمت ليس
كالصمت .. أحس كأنه يجلس فوق عرش الفوضى
مثل شعاع باهر منمر . كأنه إله^(١٨٣) .

وفي روايات الطيب صالح نجد ان «يجمع
الفوضى» يتم من خلاله تكت المصاحفة التي هي رؤيا
حصبه لإساية الحب وقدرته على صبح المعجرات
ومن أوضح تداخلها وأدفا شعافية «فوضى» عرس
الزمن . فوضى يسوع الحب الذى لا يهيب . والذي
عام مهرجانا للفرح تصالح فيه كل اساس في إطار
«الحمة» جميع أهل ود حامد وعرب القور وعرب
الطلحة والمطلب للراطين في انصاة وجوارى
الوسمه .. وثلا المشايخ القرآن وقرع حادحوب
الطبول .. سكر الشباب ورفضت امبيات صص
موى الأعرج ووعودت عشياه العرشاء . وعب
عصومه وتنت سلامة . خلت رعايد نساء في
حلقه المديح برعايد النساء في حبة الرقص . تنقل
انس في عريه بين حبة الرقص وحلقه المديح
هاجروا من «شوق إلى الصحب» طعمو وسكرو

ورقصو وفاصوا شوقاً وتبتلاً . هذا هو عرس الزمزم في دائرة القومى مسكاً بحيويتها عاقداً نواصر المصاحفة في الكون عارفاً مسهوية الهبة التي لا شئور بها .^(١٢١) وفي حفل الصحراء أقاموا دائرة القومى سميت من الهبة الذي يسكر والذي يهمل والذي يسرق والذي يروى والذي يقاتل والذي يهمل . . . تحت السماء الخفيفة الرحيمة أحسن أنا حواء جميعاً . . .^(١٢٢) ارتفعت عقبة السائق بامتداد . . . واصطف كل السيارات في دائرة عجيبة دحرج حبيبه الرقص صعدوا وشربوا وصنوا وسكرو . . . صبروا الأرض وصمدوا وحمصوا . . . سنعو أصوات السيارات على حبة الرقص . . . اصطفت بونها بمنزلة رعى يد الرجال والنساء . . . نزل البدو من شعاب اوديان وسفوح التلال . . . وورد القليل والصحراء صعداء عرس عظيم .^(١٢٣)

وعرس صو البيت كان دائرة لحرى القومى . . . تمت فيه ومن خلافاً مصاحفة عجيبة . . . جاء الناس من قبل ومن لخرى . . . من السافل والصعيد عبر النيل وبالحصى وحلى الأقدام . . . وفي ذلك اليوم صوا وسكروا وشربوا . . . جهل السافل وسكر المصلى وطرب الوجور . . . جيترو عهراً كلهم بدرجات متفاوتة . . . محتوهم تلك منظر حول مركزه بدور بغير معلوم . . . جيترو صعداء فيعودون القرباء . . . وسكرو فيعودون القرباء . . . اليوم سوف تلاحم الاجراء فيصبح كل واحد صعداء .^(١٢٤) دلالة هذه القومى يسوع الهبة الذي لا ينضب . . . وكيف لا . . . والبيئة كل شئ . . . فاح الصبر وم السرور وشمع الصود ولادث جيوش الكلدان بالقرار كل حصص نشق . . . وكل مهد ارتعش . . . وكل كمل برجرج . . . وكل حرف كميل . . . وكل خد نيل . . . وكل هم حسن . . . وكل خضر عجل . . . وكل صل جبل . . . وكل الناس صو البيت .^(١٢٥)

وبعد الآن مرة اخرى إلى بداية هذا الحديث فتركه الظاهرة التي نلاحظها في أوله . . . وهي ظاهرة حق مرفق «الزمزم» لدى الطبيب صالح من خلال عهري «صود» و«نقاء» . . . هما كالمزمزم . . . يعني جيبا التندق أو التبار أو التصلبان أو الأجزاء . . . أي الاستمرارية . . . ومن ثم بدت نقطة الماء المبردة كأنها كيان موحد من الماء . . . واللقطة كذلك بدت كأنها كيان موحد من الزمزم . . . وهما معا . . . اللقطة واللقطة . . . لا تفرقان لدى القوة الدافعة التي تحركها . . . وإذ كانا خلال جرداً أساساً ومهماً . . . ما يربط خارجاً جيباً وفي حاله الماء يمكن أن يتجلى . . . بسا علف على شصبي انهر ويهر إلى نقاء . . . في موقفه ذلك يصعب أن يرى الاثنان اللقطة والشبر لدى بدعها . . . والتملاء يهيم بها بالئمة إلى «الزمزم» فليس من المتاح لنا أن نجعل ذلك . . . لأننا . . . بوصفاً بشراً . . . حرد من الزمزم . . . ولا ميل إلى «موصفاً» على شصبي . . . والتملاء . . .

Timelessness . . . ومشاهدة تدفق الزمن . . . ذلك لنا . . . مثل النسي . . . تتحرك عبر يار الزمن على سر الزمن الذي لا شصبي له . . . ولا يلف هذا الشصبي إلا لثوى (وهم . . . فلاسف . . . عبر فادريس على الإجابة) . . . يقول العيب صالح في مريود . . . انصع حبل الخليل . . . لأن شصبي ما في انعكاس الصود على سطح ماء البحر . . . حبل عبيد يلتصق إلى الورد . . . أدار عنان حمارته واستقبل مشرق الشمس . . .^(١٢٦)

وفي بعض المواقف يتداخل الزمن لدى الطبيب صالح ويتندد بين الماضي والحاضر مسكاً بتلابيب التمثل . . . وإذا نظرنا إلى صو البيت كخطوة في سلم لانه «مريود» . . . وجدنا أن معالجة الزمن قد تطورت إلى تكيف لدى الطبيب صالح في «موسم الهجرة» . . . مثلاً كعاد التداخل بين سقطة في الماضي . . . هربت . . . ورؤية التمثل . . . آية قصص سعيد عاب في الماضي قبل أن يحل بطنين . . . منكها كما . . . سيكور . . . بئانه دما كان . . . (وذكرت في حيان في القاهرة . . . ونعدي منه من الهرم . . . وحملت ابي صلي . . . وحملنى الفطار إلى محفة مكتوريا . . . وفي عالم جبر مريس . . .^(١٢٧) ثم شكور «الزمنة» الزوية حذانه في مختلف الأزمنة . . . وحصى الفطار إلى محفة مكتوريا . . . وفي عالم جبر مريس . . .

وقد «تداخل» سباشرا بين الماضي الذي يسرحه الراوى في «الحاضر» الماضي إلى التمثل . . . الذي يتداخل بين البعدين الزمانيين . . . في هذا المكان نفسه . . . في وقت مثل هذا . . . ظلام مثل هذا . . . كان صوتهم يهيم ككائنات مينة طافية على سطح البحر . . . مثلث أنوارها ثلاثة أعوام . . . كل يوم يشتد نور وثر القوس . . . قواطع ضامى والشرب يتوحد طدى في صحراء الشرق . . . في تلك الليلة جبر همت جبر في دلى . . . تعال معي . . . كانت حيان قد اكتسبت . . . ولم يكن يوجد سبب ليلقاء . . . وتناهت إلى أدنى صرخة صعل من مكان ما في الحى . . . وقالت حس . . .^(١٢٨) وكذلك ترى لتداخل الزمان بوصف في المشهد الأخير من موسم الهجرة . . . فالراوى . . . في زمزم نفسه . . . يسبح في البحر ويقلب في خرفة م سعيد . . . وودعت لقاء حارياً عاكساً ولدتى لى . . . حسنت برحة اول . . . حسنت الماء الحاد . . . حوت رحة إلى بعضه . . . النهر يسر ممثلاً كأنام حصار . . . ولا صبر عهري كاد . . . التحايرين نقد اصحاب التمشق . . . وعلفت ناب اسره . . . وعلفت ناب الخوش دور . . . ان فعلت شت . . . حريق آخر لا حدة ولا برح .^(١٢٩)

وفي رنة بنار شاه حول «التداخل» . . . إلى سقوط هي ووالى عبد الطبيب صالح . . . ونظر إلى لتداخل بين عهين مستويين . . . عالم لشعور وعدم . . . فلاشعور . . . وكل رمانيه ومكانه . . . فالتجربة لا يمكن أن تقدم في زمزم واحد ومكان واحد . . . لهذا عبد الطبيب صالح إلى أن برع نفسه بعيداً عنها . . . وان يهر إليها باعتبارها شيئاً

متصلاً من وجوده . . . وفي أطراف ذلك المكابوس كانت النساء حاسرات الرؤوس وجوههن مغمرة . . . ينشبن بوجال مكتوى الأبدى . . . مربوطين بحبل علف إلى سرج جبل . . . وعن الحمل جدى حبل متدنية . . . في ذلك الصحن كان لثامى واستقبل قبيل لا يجدان من يورى جتبيها أو يكي عبيها . . .^(١٣٠) وفي رواج صو بيت عبد هذ التداخل بالتقدم والتأخير .^(١٣١) . . . كما وجدناه في تلك الليلة التي أدنى جيب سعيد للبحر . . . صبر . . . لامة . . . شهيد

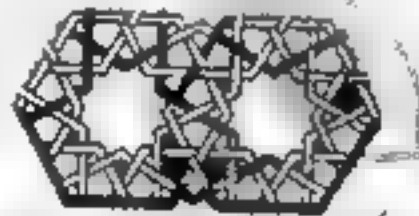
وفي مريود ينفخ الطبيب صالح له أدلة التي يتداخل «الزمنة» بين الصحراء والبيت . . . بين الشمو واللاشعور . . . بين الحقيقة والخيال . . . وس اكتف ثلاث لتوافيق مجلس عبيد والظاهر الزمزم في ذلك العجر على شصبي النيل . . . وحورهم عن سميكة . . . وعن لقطة إضاد محجوب من الشرق هادث يتعل الحديث . . . ويتداخل لتوافيق في أزمته حياطة قصور بين منيايين .^(١٣٢) . . . ومثل هذا ينفخ المشهد الذي يسرجع فيه عبيد شريف حيان مع مريم . . . «مادى سعيد عشا البينات في ذلك العجر بصوت مبهمة علفه عا . . . لأحلام المؤودة . . . وكانت هرب اسير مردد يده مريم . . . مريود . . . يا مريود ! أنت لا احد . . . أنت لا شى . . . يا مريود . . . «متنبئى هذ جاب ورايبا لحنى ولين إلى ان لال حاس ولا انصاين امير . . . كان بعض الذي لا حنى كل تلك الأرواح يهيم من أرجاء الكون . . . يذكرى مريم بعد على اصابع يده وتقول سعيد سعيد

محمود . . . حديد . . . حديد . . . حديد . . . دفاها بعد عيب كاسا مرمي لحد . . . استودع باص الأرض سر عزير . . .^(١٣٣) وفي تكليف لى ترى التداخل بين الأزمنة موصفاً «لدائرة القومى» . . . وعبيد يتجلى مريم إلى القرب . . . «أحسنت بها خفيفة بين دراهى و» . . . رى بها القرب . . . كان جدها يصعد على صدى وعن ميسكان في لقاء . . . حصن وعنه . . . وعصت صرعه وعصت صرى . . . ولم تذهب إلى انداسة بعد ذلك . . . وكان اسرفه اكتشف . . . أعطها بصحكى واساها عن أهل أولادها . . . فتفكر شره وهرل . . .^(١٣٤) . . . وقد كان المشهد الختامى من مريود اعنى مشاهدة الطبيب صالح يتداخل الزمن . . . «سمر به ووجوده خارج التجربة . . . وكانت خفيفه سلى عرج صائر وأنا صير به في طريق حويل يند من بد إلى بلد . . . ومن سهل إلى جبل . . . لم يكن حلا

هذا كانت مريم بالغة على كفى . . . سرت به على صده اسير إلى وقت الصحن . . . «بعضها يهيم الشمس على وجهها . . . بعت مى وفهرت في «كاتب عا به . . . اشعب صا . . . وتكى لم اهن صبر فادوب وحوى

• هوامش

- (١) موسم الهجرة ١٦٩ - ١٧٠
(٢) موسم الهجرة ٣٤
(٣) موسم الهجرة ٤٨
(٤) الطب الحديث ١٢ - ١٢١
(٥) بلد ساء هو بيت ٦١ - ٦٢
(٦) بلد ساء هو بيت ٧٣
(٧) موسم الهجرة ٩٦
(٨) بلد ساء هو بيت ٤٨
(٩) هريود ٧٠
(١٠) بلد شاه : هو البيت ٦٦
(١١) بلد ساء هو بيت ٦٧
(١٢) بلد شاه هو بيت ٨٦
(١٣) بلد شاه هو بيت ١٠٤
(١٤) بلد شاه هو البيت ١١٢
(١٥) بلد شاه هو البيت ١٣١
(١٦) عرس الزمن ١٢٢
- (١٧) بلد ساء هو بيت ١٢٢
(١٨) الجرس - Wittgen Stein of Language
The Boun dyes
(١٩) بيت صااح ٢١٧
(٢٠) موسم الهجرة ١٠٧
(٢١) موسم الهجرة ٩٦
(٢٢) موسم الهجرة ١٢٩ - ١٧
(٢٣) بلد شاه : هو البيت ٢٢ - ٢٤
(٢٤) بلد ساء هو بيت ٢٠
(٢٥) بلد ساء هو بيت ٥٥
(٢٦) بلد ساء هو بيت ٥٣
(٢٧) بلد شاه هو بيت : ٥٥ - ٥٦
(٢٨) هريود ٢٢
(٢٩) عرس الزمن ١١٨ - ١٢٥
- (٣٠) موسم الهجرة ١١٤
(٣١) موسم الهجرة ١١٥ - ١١٧
(٣٢) بلد شاه هو البيت ١٢٧
(٣٣) بلد شاه هو بيت ١٣١
(٣٤) هريود ٥٦
(٣٥) موسم الهجرة ٣٥
(٣٦) موسم الهجرة ٩٤
(٣٧) موسم الهجرة ١١٨
(٣٨) بلد ساء هو بيت ٢٤ - ٢٥
(٣٩) بلد شاه هو البيت ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨
(٤٠) بلد ساء هو بيت ٥٤ - ٥٥
(٤١) هريود ٣٥ - ٤١
(٤٢) هريود ٦٩
(٤٣) هريود ٧
(٤٤) هريود ٨٣



للطباعة
والنشر
والتوزيع
والتصدير

مكتبة عربية

٣٠١ شارع كامل صديقي (النجاة) ت. ٩٠٩١٠٧ - ص. ب. ٦٣ - الفيحاء
المتاحرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- يا عريزي كلنا لصومس
- الشوارع الأزرق
- لأني أحبك (رواية)
- بنات الجيش (افتح لي قلبك)
- الصيد في بحر الأوهام (رواية)
- لا محطاف (رواية)
- العشيق (رواية)
- دغني أحاول (رواية)
- ربما نفهم يوماً
- هذا النوع من النساء (مجموعة قصصية)
- امرأة العزيز (سيرة)
- تجارب جديدة في الفن المسرحي
- في الرومانسية والواقعية
- دليل الناقد الأدبي
- لذيذة إمامة على القمم
- لذيذة إمامة على القمم
- لذيذة إمامة على القمم
- لذيذة إمامة على القمم
- لذيذة إمامة على القمم
- لذيذة إمامة على القمم
- لذيذة إمامة على القمم

رواية المستنقع

والسيرة الذاتية لحنسان مينا

يمكننا أن نتناول كل ما يكتبه الأديب إجمالاً على أنه يمثل شهادة على أحداث مرت به ، أي أن ما يكتبه للكاتب أو الأديب بشكل أجزاء من حياة هذا الكاتب أو الأديب الخاصة . لكن هناك اعتبارات فنية وفكرية تحول دون النظر إلى كل ما يكتبه الأديب بوصفه أدب سيرة خاصة به . ولقد أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إخفاء الكثير من الخيال على الأحداث في أثناء تصوير شخصياته . حتى تكون في النهاية تلك الأحداث والشخصيات في نوب الشخصيات الفنية . وليست في لباب الشخصيات الواقعية . كذلك تكون الأحداث التي يسردها منتخبة إلى الفن بأكثر مما تعبر به عن حقيقة حدوثها بالطريقة التي حدثت بها .

شمس الدين موسى

مما سرداً جميع الحسل الزمني الطييدي . وقد تمثل ذلك في «الأيام» لطف حسين . و«حكايات حارثا» و«الزوايا» لنجيب محفوظ . وفي «سجن العمرة» و«زهرة العمرة» لتوفيق الحكيم . وفي رواية «مسيرة» - العمل القصصي الوحيد للنفاد . وهذا ما يجعلنا نتحفظ هم أكبر أدبائنا المعاصرين . وهذا ما يجعلنا نتحفظ كثيراً عند النظر إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج للسيرة الذاتية إذا فُورث ما يشيع في الغرب . حيث يطلب عليها طابع الاعترافات الواضحة والصريحة .

لكن الأديب ونروالي السوري «حنانيه» قد جرد في الفترة الأخيرة على كتابه سيرة حياته . التي أصدرها مؤخراً رواية بعنوان «المستنقع» . وفيها عند السنوات الأولى بنشباب . أو سنوات البرع .

وعندما تعرض لأحد أعمال «حنانيه» فإننا لا بد أن نقف لحظة معه بوصفه رواية أخرى لحياة الأديب . والرواية العربية . بكثير من الإعجاب التي انتصت في محلها إلى المدرسة الواقعية . ابتداء من «المصباح الزرق» ١٩٥٤ . التي أوعت في سوريا للرواية الواقعية . وكانت محاولة لبعض أعمال «نجيب محفوظ» . وخصوصاً «رقائق اللؤلؤ» التي بُررت جوانب من حياة المصريين في أثناء الحرب العالمية الثانية . وبذلك واكت «المصباح الزرق» رواية «رقائق اللؤلؤ» وإن صدرت بعدها بعدة سنوات . حيث هي «حنانيه» يبرز آثار تلك الحرب على الشعب السوري . وخاصة طبعاته العنيفة . ووضوحها جوانب شديدة الخصوصية في التعامل وأثار الاحتلال والحرب على أطفاله .

ولقد استمرت مسيرة «حنانيه» في سوريا .

الثالث الترجمة الذاتية في الإطار الأدبي . ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية . أو كتابه السيرة الذاتية في الإطار الأدبي . أحدث أنواع كتابة السيرة . بعد أن ظهرت الفصحى والرواية . وأصبحت شكلاً فنياً رائعاً يميل عليه الكاتب ويهاوهم من القراء مع القرن العشرين . مثل «سجون» لبحانيل ليرمة . و«الأيام» لطف حسين . و«مسيرة» للنفاد . و«زهرة العمرة» و«سجن العمرة» للحكيم .

ولست أنفق مع من يرون في كل من «عودة الروح» للحكيم . و«زينب» محمد حسين هيكل سيرة ذاتية لكاتبها . لأننا بهذا يمكننا أن نجد كل ما يكتبه الأديب بقصد الفن ممثلاً لسيرة حياته . وذلك لأن كتاب السيرة لابد لها من شروط معينة . وهي الفصد . والصدق في الرواية دون إهمال الخيال . وإعادة تصوير الشخصيات وضعها حلقاً جديداً .

ولمنا لأجد لدينا من الأدباء أو المكاتب الذين كتبوا من حياتهم - مما كانت درجة الصراحة لديهم - من يلجأ أحد الصراحة المباشرة . والاعتراف المكشوف . مثلاً نجد لدى كتاب السيرة الغربيين . أمثال «جان بياث روسو» . و«جيد» في اعترافها على سبيل المثال . ومن سمعت السيرة الذاتية لدى قومنا أنها اتخذت الأسلوب الروائي بدلاً من الأسلوب التصويري والتحليل . أو الأسلوب التصويري الذي يرجع إلى الدور البار للتقاليد والمورثات الاجتماعية . حيث حكى الكثير من العلاقات الأسرية المعقدة وكذلك التي معظمها في شكل قصص وروايات أكثر

ولقد وجدنا في مختلف الظروف ذلك الفكر أو السياسي أو الأدبي الذي يتناول في مرحله ما من حياته سيرته الخاصة . ويقدمها في أشكال عدة . يمكن إدراجها ضمن تصنيفات الاعترافات التذكيريات . والتكرات . السيرة . الترجمة . الأوراق الخاصة . المشاهدات . البومات . أو أية أسماء أخرى يمكن أن نمنح لكاتب السيرة الخاصة ويمكن أن تشمل تلك الكتابة مرحلة معينة من حياة كاتبها . مثلاً مثل كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في كل من «زهرة العمرة» و«سجن العمرة» . حيث صور خلالها رحلته من أجل تحصيل الفكر والثقافة . وصراعه مع طبعه وموروثه الذي جبل عليه في سجن العمرة . وقد يقوم كاتب السيرة الذاتية بإلقاء الضوء على ممرات من حياته . يرى أنها تشكل نقاط تحول مهمة للغاية في سيرته . دون الالتزام بالتسلسل الزمني التقليدي .

وبعنا نتفق مع الدكتور «نجي إبراهيم عبد الدائم» في دراسته الشاعرة بصوت «الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث» عندما يقسم كتابه السيرة إلى أقسام ثلاثة .

الأول الترجمة الذاتية في الإطار السياسي : مثل «مسيرة حياتي للنقل السيد» وتذكرات محمد مريد . وهذه حياتي لعبد العزيز ميس .

الثاني الترجمة الذاتية في الإطار الفكري : مثل «أنا» لعباس النفاد . و«ميريه صلاحه موسى» . و«حياتي» لأحمد أمين في العصر الحديث . إلى جانب ترجمات أخرى عدة . ونذكرها التراث العربي . وألقى علينا الضوء الدكتور «نجي عبد الدائم» في دراسته عن الترجمة الذاتية .

بالدا للرواية والفصل السورية ، قبل ظهور جيل آخر ، تمثل في عدد من الكتاب المبدعين ، أمثال زكريا تلمس ، ودني الراهب ، ووليد إعلاصي ... الخ . وظهرت رابعة حنايت ، والشراف والعاصفة ، في عام ١٩٥٨ . ثم أعقب رواية « الثلج يأتي من النافذة » عام ١٩٦٦ . و « الشمس في يوم غائم » ١٩٧٤ . وبعد هذه الأعمال بدأ المؤلف يرأس مع رواه حياته الخاصة ، التي سجلت أجزاء منها في روايته « بقايا صور » ، حيث كانت حياته زاخرة بالأحداث والشخصيات الذين شغل بهم طوال أماله السابقة وكانت « بقايا صور » أول أعمال الكاتب التي يمكن أن ندرجها في نطاق « أدب السيرة » . وكان « حنايت » قد عرّض في « بقايا صور » جوانب أخرى من حياته بطه القديم « فارس » ، « دوت الصبي الذي شغلنا في « المصباح الزيتي » ، « والذي على منة نعمة أظلمه شظف الحياة في عذبة الصغيرة « اللادقية » في أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كان يقف ساعات طويلة في انتظار الحصول على رخيص من الأخير الذي كان يحيط به المقاتلون من المواطنين في انتظار

وجاءت « بقايا صور » لكي تصور جوانب أخرى ، لعلي المؤلف أراد أن يستعيد منها الذاكرة ، لكي جميعاً كانت تشكل حلقات واقعية صادقة ، تعبر عن حياة الكاتب في فترة مبكرة

وما يجب ذكره هنا هو أن كتاب « المستنقع » لحنايت جاء ثكئة وامتداداً لكتاب « بقايا صور » وقد قدمه « حنا » بوصفه جزءاً ثاب من السيرة الذاتية الخاصة به

وه « المستنقع » يعرض عدة قضايا على جانب من الأهمية . وأهمها ما يمكن أن نطلق عليه صفة « الصديق » في كتابة السيرة ، الذي يجب أن يلتزم به المؤلف ، حتى لو استخدم الأسلوب الروائي بدلاً من أسلوب الاعترافات الشخصية . وما أعجب بالصديق في كتابة السيرة ، هو الشيء الذي لا يحالف أو يتعارض مع الصديق القوي أو الموضوعي الذي يلتزم به الأدب الواقعي ، بل به لابد أن يشكك ويحتوي على ناسبي أن الكاتب روائي . بنحد من شكل القصة . أو نسرد الروائي ، أداء له ، ويتعمق عليه بذكر الحقائق ، وتصيلاتها ، وملاساتها ، دون تحجب أو مراعاة للأوضاع الاجتماعية أو الحياتية التي شاركوا في صنع تلك الأحداث ، بل إن الصديق هنا يتضيق مع الوقائع الثابتة التي مروى . ولابد أن هناك كثيراً من الشواهد التي لا يمكن أن تكون الروائي حنايت ياترياد تلك المداولة . سواء كانت دوجع خصمه ، نامة من نراه حياة الكاتب الذي يقبل بين كثير من الناس ، أو دوافع عامة ترجع إلى الظروف التي كانت تحيط به وعلوته

ول وسعنا أن نقرر أن « المستنقع » لم تصف عند مستوى سرد الأحداث المرفقة ، وهي تزخر بها ، بل

إن الروائي الواقعي قد عرّض فيها عرصاً أنبا للغة ، كثيراً من العوامل الاجتماعية والمادية التي صاغت ذلك الواقع الذي أصبحت ملاسته الآن بعيدة جداً عن الواقع في بلد المؤلف ، أو حتى في الإقليم الذي كان يمثل الأرضية التي يتحرك عليها الأبطال ، وذلك نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والنسبة

ولم يكن حنايت في أي جزء من أجزاء عمله يصبح قيوماً على ذاته التي تغيرت بإلقاء الضوء على المساحات الخاصة جداً ، باستدعائه الماضي وتقديمه في شكل روائي نوثيقي أو تسجيلي . مع رجوع بالظروف العامة التي عاها جيداً في تلك المرحلة من تاريخ إقليسه - الإسكندرية .

وحين يتناول القارئ رواية « المستنقع » يجد نفسه محاطاً بمجموعة من الافتراضات

الافتراض الأول - أن الفصل يزخر بكثير من الملامح التي تساعد على فهم كثير من أعمال « حنايت » ، وفك التام عن وجوه كثير من أبطاله السابقين

الافتراض الثاني - أن الكاتب في استطراداته التي كانت شائعة له كثيراً ، ومن خلال الأنا المتكلمة ، كان يعيش جلسة اعتراف كمن هو مذنب ، أو شاهد في بعض الأحيان مدني أن لا تناصر له من الافتراض أمام نفسه بكل « المرفقة » « وما ازدحم به عقله ونفسه من رغبات جامحة ، كانت تتنافى مع مبادئه . وهذا من شأنه أن يساعد القارئ على استخدام النهج النفسي في تحليل شخصياته وصولاً إلى تحليل شخصية الروائي صاحب السيرة ذاته

الافتراض الثالث - أن « المستنقع » برغم أن المؤلف كتبها في مثل جزءاً من سيرته الخاصة ، فإنه جاور ذلك في كتابته لها ، بتصميمها شهادة صريحة حول رؤية الكاتب بعد عام مضى لظروف شعبه القصور ، كان يعيشها الشعب السوري في منطقة « المستنقع » في شمال سوريا ، في إطار الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، وحتى اختطاع تركيا لواء الإسكندرية أو سلطه عن الوطن الأم - سوريا - بالتعاون مع المستعمرين الفرنسيين

والبطل في « المستنقع » القوي - هو أحد أبناء ذلك الحلي الفقير - حي العزاز ، أو حي المستنقع وهي منطقة مخصصة من الأرض ، مختلطة المياه للملحة في أوقات كثيرة من العام ، مع هيجها المستمر سقوط الأمطار لمدة طويلة من شهور السنة ، على نحو يحلل للمركبة والأعمال في المنطقة جميعها . وجميع السكان من الفقراء المذممين ، الذين يعيشون على الجانب الضيق أو الأصعب من الصراع الدائر بالمنطقة . فالفقير عليهم علامة ، واسم ، ووضع ، وموقع وماصر ، ومستقبل ... هم سكان « عشتار الصم » ، يعيشون حياة أدنى من حياة الحيوان في ستواها . وهم معروغون بأهل عشتار الصم . أو

سكان الصم . هم خارج المدينة ، وخارج الريف ، يعيشون على هامش ، ويلتفتون أروافهم من الأعمال البسطة غير المنتجة ، التي يقوم بها الرجال والنساء في معظم الأحيان لسكان المدينة الأغنياء ، وأيضاً لسكان القرى المحاورة . كانت صناعة الأب في أثناء فترة الكساد الذي عم المنطقة . وبعد بركة لصلاحه الأرض . هي عمل « الشبك » - وهو نوع من الحلوى - يقوم ببيعه بالقرى المحاورة . لدى في شيء ، ابتداء من قطع القود الصغيرة . وحتى مائدة الحلوى بأي شيء ، مثل القمح والشعير وخبثها .

والأم تشاؤك الأب في الكدح من أجل سد مطالب الأسرة ، وذلك بقيمتها بالخدمة في منزل السيد أو الأسياد . فلقد استبدلت طوبى الرواية سبداً بآخر ، متفلة بين ميوتهم للعمل والخدمة ، لقاء الحفاظ على الحياة . وكذا شقيقة القوي ، إذ كانت تقوم بغس الأعمال التي تقوم بها الأم في بيوت الأحياء . ووسط ذلك المتاع الاجتماعي ، بكل ما يحسد من عوامل خاصة جداً ، ينشأ القوي وعيا بكل ما حوله ، في حين نجد الأسرة الفقيرة المتواضعة في كل شيء ، حتى طموحاتها ، لا يتركز حلم حياتها إلا في ضرورة تعلم القوي - الابن - وهو يمثل الرواية الذي يروي أحداثها . كان لابد أن يظل منتظماً في المدرس ، حتى يعرف كيف يكلم الأوراق ، لا بد أن يعرف الفروقة لديهم بكتب أهمية كبيرة . وسكان حي العزاز - أو المستنقع - جميعهم ليس منهم من يستطيع مخاطبة الأوراق . وغاية المراد من رب العباد بالنسبة إلى الأم هو إحراز الصبي القادرة على القراءة والكتابة ، فبعد ذلك لابد أن يصبح « خور » ، أو موظفاً بالحكومة . وعلى الرغم من الفقر والفقر الذين كانوا يحيطون بالأسرة ، لم يكن من الممكن أن يلبس بها ذلك الحلم ، الحلم بالأفضل ، مثلها مثل غيرها من الأسر الصغيرة في كل أنحاء الوطن العربي ، والحلم قائم دائماً وإن لم يكن واضحاً ومباشراً . ولابد أن يكون هذا الحلم مركباً ، فالتفكير لا يكون إلا من طريق التعلم ، الذي يمثل لدى جميع الفقراء وسبب لعبور الفقر . والحياة تدور كطاحونة بطيئة يحطم جميع أهل المنطقة الذين يركزون همهم الأساسي في الحفاظ على حياتهم من أجل أبنائهم ، حيث لا طعام ولاصل . والبيئة ذاتها كانت فقيرة بعيدتها ، حتى وصل الحال بالناس إلى مشاركة الطنابير والحيوانات الضالة عشتا من الطعام في المزابل بصوحى المدينة المحاورة ، في حين يسبح وسط المستنقع الحيات والصنادع . وكل أنواع الحشرات ، مع ظهور البساتين التي تنمو بطريقة شيطانية على حواف المستنقع ، قبل أن تأمر بحكومة برده

وتتم الرواية في الرواية برسم ثلاث شخصيات نفسية هي : القوي ، والأم ، والأب . كانت الأم متافضة للأب ، فهي متدينة ، تخاف الله ، وتحب الناس والفقراء من اختناق داخل . وليس حرقاً من الحساب في الدار الآخرة . وهي كثير ما تنام

للآخرين ، على نحو جعلها ثبت في الإبن من الصغر
نعلم للصبي ، والقيم التقليدية ، مثل المي ،
واحترام الناس ، وحسب الآخرين بغير حدود ، حتى
درجة التصحية من أجملهم . وما كان لهذه القيم أن
تترسب في نفس الصبي عالم بصاحيا من الأم سلوك
بما نلها ، على نحو يشعره بالقيمة الجاهية الخالدة لفكرة
حب الخير ، النابعة من تصحية الأم للأب وللأسرة
وبالآخرين . وهكذا كانت فكرة الخير تنبع من ذلك
المحى الكبير الذي جسده الأم في تصحيها من أجل
الآخرين ، حتى الاستشهاد برصدها امرأة مسيحية
تؤمن بكل تعاليم المسيحية في جوهرها التي البسط
وكان الطفل الصغير يرى في كل يوم كيف أن تصحية
الأم للأسرة ، وعندها اليوم ، كانا يمثلان الصباح
الذي يضيء تلك الحياة البائسة المحزنة لتلك الأسرة .
وبذلك تحدث درجة اقتراب الطفل من الأم ،
حيث كانت أمه أقرب إلى ذاته الداخلية من أبيه ،
فهو الواحة ، والرحمة في تلك الصحراء القفر ،
ومصدر الحنان والطمينة الإنسانية وسط حالة التوحش
العام

وكان للأب - في الرواية - شخصية محددة
الصفات ، فهو لا يتصل مع آلام الآخرين ، وهو
شديد الإحساس بالاستسلام لفرقه ، كما أنه غير محب
لنفسه . فضلا عن ذلك فإنه لم يستطع أو يفكر في
أية ساعة في ضرورة توجيه عقله ونفسه من أجل تغيير
واقع الحال أسره . وهو في معظم الأوقات يبدو
مستسما لفرقه وفقره على من حوله ، ولا يسي نفسه
إلا في لحظات الشرب التي كثيراً ما كان يشغف فيها
وعنه ، ويظهر فيها لمرده وسخطه على كل شيء
حوله . وهو لا يتولى في أي يوم من الاستيلاء على
عالم الأم وابنتها من الخلة في بيوت الأغنياء من
أهل القرية أو المدينة المجاورة ، محبة أو بدون محبة .
الأب - في المستنقع - يمثل الأجدوج للمرد ، لكن
مردود داخل وداني ، فهو غير راض عن فقره ، وهذا
ما يحسه يتماهى معه في صعوبة كبيرة ، وما يلبث أن
يهرب منه ، إما بالترحال الدائم وراء سراب ، أو
لفكرة ، أو شخص يزين له الرحيل ، أو بالاستغراق
في الشرب حتى درجة فقدان الوعي ، كما أنه لا يكره
زوجته أو أولاده ، ولا يكره أحداً من سكان
المستنقع ، وإن كان لا يحب أحداً ، فهو دائم
الانشغال بنفسه ، ويقضاء ساعاته فيما يروى له
ويتروم مع محالته أو ما تعود عليه

والنفس - في الرواية - هو الراوى الذي يحكي
حكاياه الأحداث على لسانه . وهو يمزق دائماً بين
حال أبيه الذي لا يعجبه ، وحبه لأمه . ويرغم
سخطه على تصرفات أبيه الكبير دائماً ، والغائب
دائماً ، فإنه لم يخذ عليه ، بل كان دائم التمثل لموقف
الأم في مواجهة تصرفات الأب الطائشة . ولقد حدد
موقفه من خلال وعيه المعطى للبكر بطريقه
عقلانية ، فهو يكره تصرفات الأب ، لكنه
لا يكرهه ، وإن كان ذلك قد أدى إلى اكتسابه

الحس المتقدي الدائم لتصرفات الأب . ومن أهم
الأحاسيس التي اكتسبها الصبي في إطار الأسرة ،
والمق لم يكن ليتناساها في أية لحظة مثل غيره من
الأطفال ، إحساسه بالعيب بأهم ضراء معتمون
لا يملكون شيئاً ، بل لا يساوون شيئاً . ولعل
« حاتميه » في ذلك كان حاداً للغاية ، فالطفل - أو
الصبي - كان يحمل في ثنايا نفسه جميع مشاعر
« حاتميه » ذاته وأحاسيسه . وكان ذلك الإحساس
للتعيط دائماً بالفرح بما يجرى للشعور للادى إلى المناطق
والمشاحات الداخلية من اللاشعور . التي كانت
تعكس على سلوكه التفاضل . ومع ذلك فقد كان يبدو
بدنائه - دائماً ، وفي اتجاه مماكس للإحساس
بالفرح - شعور حاد وحسب يرفض ذلك الفقر .
ويرفض حياة الفقر والفاقة التي يسمهم أبوه في تأكيدها
بعدم إرادى ، وبصرفاته اللامبالية . ومن هنا كانت
توالد بدائل الطفل الصغير حالات من التوتر ،
كانت تحدث لديه درجات متفاوتة من الوعي .

وربما يصل الوعي بالفرد في مثل هذه الحالات
إلى أن يفتح موقف الرضا للواقع كله ، من خلال
الهرب منه بتجاوز ، سواء كان التجاوز للدخل مثل
الأب ، أو للخارج كالمهرب من المنطقة كلها ، وذلك
بتعبير النشاط الذهني ، وما يتبع ذلك من تعب
للعادات ، حتى ينحصر التوازن الداخلي المطلوب .
ولا عجب في ذلك ، لأن معظم أهل الخلة في
المدن يقومون بالمهاجرة من فقر الرطب والبلدان
الأخرى

لكن الوعي وصل بالنفس في الرواية إلى درجة
التماثل مع الظلوم . ولقد أحس بالتسوية تجاه الأم
والشقيقة ، من خلال إحساسه بضرورة تغيير ذلك
الواقع الذي يرفضه ، مع عدم ازدياده له . أو هروبه
منه . بل إن معظم تفكيره في أحيان كثيرة كان من
أجل التخلص من الأم والشقيقة حتى يتجاوزا
إحساسهما بالظلم . وهو من أجل هذا ، وفي ذروة
الكساد الاقتصادي بعد إغلاق ميناء الإسكندرية .
وما تبع ذلك من بطالة شجاعة بين الهال من سكان
المنطقة ، وتوقف حركة البيع والشراء ، وانعدام المواد
الغذائية ، يقوم بالتسريب على تعلم أول مهنة عرفها
الإنسان ، وهي مهنة الصيد ، حيث لم يكن هناك
خود ، وإذا وجدت السمود فليس هناك صيد أو
صائع لمبادلها . ولم يكن أمام السكان إلا مياه
المستنقع المالح ، التي تنمو فيها الزواحف
والحشرات ، وسوا الأملاك . لذا كان تعلم للصبي
للصيد شيئاً طبعياً وليس غريباً عن تكوينه أو
الظروف من حوله . وقد علمه « نسيرو الأعرور »
الصيد بطريقة بدائية من مياه المستنقع الراكدة .
ويرغم صعوبة المحاولة ، استطاع الصبي بعد فترة أن
يحقق نجاحاً من النجاح . وفي نفس الوقت كان الصبي
قد تعرف على شخصية أخرى ربطته بالثقافة الوطنية
الكبرى ، وهو « فايز الشقة » ، الذي كان أحد
أبطال الحركة الوطنية في منطقة المستنقع ، فقد تزعم

سكان على جميعها بعد أن نقل إليهم شعوره الوطني
وكانت المنطقة كلها مهددة بانتزاعها بواسطة تركيا

ووسط ذلك اندخ المستمر ، وبين جميع الحب
في المنطقة ، وفقر الأسرة المدقع ، والتناقص بين حاد
الأب والأم ، والوعي المعطى لأسير الأعرور .
وغيب الشعور الوطني الذي وصل عن طريق « فايز
الشقة » ، كان لابد أن تصقل شخصية الصبي التي الذي
استرح بدائنه حب الخير بفكرة التصحية مسحية .
التي استطاعها من سلوك أمه ، والتي كانت تمثل أمامه
قيمة مثالية ، مع ضرورة تحقيق العدالة للجميع ،
وهي الفكرة التي عشقها بعد معرفته بغير الشقة .
ووجد أنها تتروم مع جميع مذكراته القديمة .
وإحساسه بالفقر والعوز ، ورغبته في تجاوز ذلك
ويقول الروائي على لسان الصبي

« كنت فعلت منذ وجدت الوجود ، أت فقراء .
وأن فقرا لا مثيل له . ونقبت هذا الواقع .
وغمضت عليه . ولشد ما ساءلت من سبب
فقرنا ، ولشد ما حاولت الوالدة أن تشرحني أن
ذلك من الله . غير أننا نحسب الله مثل عبنا .
ولم يكن تؤدي أحداً مثل السيد ورجلته .
والوالدة تحصل كل ليلة ، فلماذا يظلم الله فقراء
وأفقر من جميع الذين يعرفهم ؟ ! »

وعلى الصبي يكون قد وجد في أفكار « فايز
الشقة » الإجابات عن تلك الأسئلة التي كانت تتردد
بدنائه . ومن ثم كانت أفكار « فايز » في مرحلة
ما تمثل الفاسم للشرب في شخصيته . بعد أن فهم
أبعاد فكرته من العدل والمساواة . وبدأ يطبقها عندما
واتته الفرصة . وأصبح له حدود على حال المعنى الذي
عمل به ، إذ بدأ يروع هيبه من « البشيش » الذي
كان يصل إلى يديه . وكان الصبي يرى حبه في أثناء
عمله بالمعنى امتداداً للآم في البيت ، بل إنه أراد أن
يقيم جمهورية صغيرة بذلك المعنى على أساس
التصحية والمساواة بين الأبناء جميعاً . وحصد تصرفات
الأب ، الذي يأخذ الجواب الآخر من الرد . من
خلال نظره العاتقة للحياة والأسرة ، فقد كان مرد
الأب وسيلة يدفع بها قسوة الحياة والواقع عن نفسه
وأكثر من هذا أنه عندما رأى حركة الصرخ الأكر
خارج أسرته بين سكان منطقته المستنقع من الهال
والعاطلين ، وإرتباط ذلك بالأوضاع الأجنبية في تلك
المنطقة الملاصقة للحدود التركية . سرعان
ما استغلب ذلك الوعي بطريقة مردوخة نحو صغور
العاطلين والفقراء الذين يعانون من فقرهم على منطقته
الاستعمار الفرنسي للتواطؤ مع الأطماع التركية

وبذلك يكون الصبي الذي قارب سواث البورج
قد عاش في ذلك الحرة المتباعد من أرض الوطن
جميع القضايا التي يعيشها الوطن مما يتصل بالمسألة
الوطنية ، والقضية الاجتماعية ، على نحو أبرز أمام
عينه الصغرى المتناقص فيها بين موقف الأب المتعلق
على الذات ، الشديد العزوبة والأنيبة ، ومواقف

لأخبرني التي أثرت روحه بالعطولات والخيال المشبوب

ويقول القبي .

«ولقد امت . وحى بصطرب باستغمة عل القريب ، ويحور بنصب عل حالة البطالة وحور التي تروى إليها ، أن أرى الوالد يعمل بذلك ، ويخرج مع الخارجين إلى المشية لمنع قطع أشجارها ، أو يجمع في الليل سراع المحتجبين ، ويثور على وضعه كالآخرين ، لكن عمل الخاب ، وظل الوالد عل لا مبالاة ، عهد السكر ، والنساء في القرى التي بقصدها ليح الخلقى»

وكان الصي في أثناء إحصائه بضرورة انتماء أبيه إلى المجموعة يفرض نوعاً ما من التهور لم يكن الأب قد وصل إليه . برغم فاقه وقوه . وكان وحى الأب مرتبطاً بكل الأرباط بوضعيته الاجتماعية ، هو مند البداية لم ينظم في العمل في أحد المصانع ، بل إنه ظل يحيا هامئياً . ومن هنا كان موقعه من تلك القضايا الحساسة في أبعادها وتشابكها بعيداً كل البعد . ومنها بالامبالاة ، برغم مشاركته لسكان المنطقة في إحسانهم بالقرى والعمور والخطر الذي كان يربص بهم جميعاً

وكان لابد أن تنفجر الثورة بين الجميع ، باستثناء القلة الهامشية التي كان يمثلها ذلك الأب . في الوقت الذي أحس فيه الصي المصير بأبعاد ما يدور من حوله . فلقد تعاقب حب الخبز في جس الصي المصير مع جميع المكتبات المعرفية التي طرحها الواقع من حوله عليه . بل أن تمتع عوامل النضج الحسي كاملة لديه . على عود له لديه رجاءات أكيدة في إقامة مبرر تعدل الذي كان قد فعل في «المستنقع» . مشتركاً مع غيره من حموا حب ذلك . حتى يتخفق المثل الأهل الذي ظلت الأم الطيبة تدعو ونصل من أجله الليالي الطويلة . محمية به من الأخطار المحدقة بالأسرة

كل ذلك جسد بداخل كيان الصي المصير شخصية أخرى ، جديدة بالدرجة الأولى ، لم تكن تمثل أضاف المخول ، خارجية في التعبير التحسنت بدائه الخاصة التحاماً عضوياً . متجاوزة به نظرة الأم الثانية . وكان يدرك ذلك هواماً لدى الصي ، لإحساس الخديج بالخطر ، الذي كان محتجماً . لكن الجميع كانوا يحسونه . فاستطاعت الفتنة - بمنزلة في القريبين - بضمير عيب عن إنباح الأثران للمحدود واستطاع المنطقة ، تنفذاً للحظة الملية من قل الساعات الزكية التي كانت قد قررت اعتصاب «لإسكندرويه» من سوريا

إن رواية «المستنقع» التي كتبها «حنانية» بطريقة السرد التسجيلي ، تصح جميع العيوب وملايئها الفردية أمام القارئ . فلقد رأى الصي - الروائي - تلك الفترة وحشاها ، ووعي ارتباط أجزائها التمهيدية بحصها ببعض . وصور - عل

إنه - كيف ترك سكان المنطقة يوسهم وأغراضهم التي لا يستطيعون نقلها - عندما اتجمع الأثران لواء الإسكندرويه ، وكيف شارك الصي أسرته في تحطيم متعب بينهم القريبين - الذي كانت الأم قد فرحت به فرحاً كبيراً عند إنشائه بعد أن تحسنت أحوالهم . اتفاقاً للمطر الشديد الذي كان يستمر عدة أيام

ومن هذا يرى أن الكاتب قد قدم في «المستنقع» شهادات واقعية من خلال التوثيق التاريخي لحروهم من حياته وحياة المنطقة التي شب فيها من شبال سوريا . في عمل روائي يتدرج في ذلك النوع المعروف بالسيرة الذاتية لحياة المؤلف

وللإحاطة أن رواية «المستنقع» حوت شخصيات عدة ولكنها لا تبدو غريبة عنا بأي حال من الأحوال بل إن القارئ سرعان ما يتذكر أنه لمع تلك الشخصيات في أعمال أخرى «حنانية» والفتان بشكل جميع شخصياته وأبطاله من حياته الخاصة . وعندما يقرر أن يكتب حلاً يمثل فيه نوعاً من السيرة لابد أن يقدم تلك الشخصيات عادية من أمة أقمة . ودون أي حواجز وهي في السيرة تال على طبعها الأولى قبل أن تجري عليها الفنان مايجري من حيله ونسب القبة «يرأبونها» في «المستنقع» شخصية مثل شخصية «زينة» - تلك الفتاة التي تكررت في أعمال «حنانية» - والتي عمل في أحد بيوت حى الباء في المنطقة وريب في «المستنقع» لابد بحمل القارئ يستدعي «روية» - تلك الفتاة الحيلة الطيبة التي تلت في رواية «بقايا صور» - بل إننا نجد أن كلا من زيب وروية متجسدة في شخصية المرأة صاحبة الثوب اللينكي في رواية «الشمس في يوم غائم» - التي صورتها في صورة موسى فاضلة - قديمة - كانت تفضل أقدام الصي الحارب من جنة الأسرة الغنية المصعدة للحب - إلى جميع قراها بداخل ذلك القبو الذي ملأته بالحلب والحنان وسط ليالي الشتاء الباردة - مكان القبو في وجود الحبيب أكثر دفئا من مفروشات أسرته القبة التي تعيش في قصر كبير .

ولقد كانت زيب في «المستنقع» قديمة أخرى في نظر الصي ، أحياناً نتيجة لطفها عليه ، ولرفقا التي لحسا في نفسها ول استمائها به ، حتى إنه سأل عنه - مادام قادر للشفقة يذبح عن القراء - وريب فقيرة - لم لا يتزوجها ويرحمها من طك أهلها بها - أو لم لا يرحمها من الموت المفاجئ - ودقها بيديها من أهلها

كذلك يلاحظ القارئ في «المستنقع» شخصية أخرى كثيراً ما تكررت في أعمال «حنانية» . وهي شخصية المناصل الثوري الذي يسبح ضد التيار ، وحيد للألوف ، والذي يريد خيره إلى الأصيل . وفي «المستنقع» شخصية «فايز الشملة» - وهو أيضاً ليس عربياً ، فلقد غناه وعشنا ساعات حروبه وفضاله كوا عشنا آرامه في روية «الفتح يأتي من القاهرة» ، حيث

كان مقنناً بشخصية قياص أو حليل ، كما كان في رواية «الشمس في يوم غائم» «تواريا ورا» «الحلاق

وما يجدر ذكره أنه إلى جانب ثمة «المستنقع» يمثل تلك الشخصيات التي وجدناها مبعدة في أعمال أخرى . فإياها أصبحت بقاموس «حنانية» الذي اعتنائه لديه . والذي يعود به إلى المفردات السليبية . وذلك بنصح من شبيهاته واستدائه . بل إنه يتصح من العالم الداخلي لأبطاله . مثل الأم - ونظرياً لها كمنصبة «دانا» - ومن القداسة التي يصعبها على أبطاله الذين يحيم . مثل روية في دعايا صور - . وإفراء في «الشمس في يوم غائم» . وريب في رواية «المستنقع» - وهي دانا صعبة برغم طيبها ومثابته وفديته

وتمة ملاحظة أساسية ومهمة - نعل هناك من يتعمق معنا فيها . لخاصة بعد التعرف على ما قدم «حنانية» في أعمالها جميعها أو في معظمها وتتمثل هذه الملاحظة - التي بعدها بعض الناس دون بعض قضية في عمل الروائي - في الحضور الدائم للأديب في أعماله في معظم الأحيان . ابتداء من «عارس» في «المصالح الزوق» - وحى الظروف في «الشرع» والعاصفة ، والحلاق في «الشمس في يوم غائم» وحى رواية «المستنقع» ، فهو يقع دائماً وراء البطل ، وحبيته تشع وراء البطة التي يقبل عليها الكثير من القداسة المروجة بالدس الديوي . ولكنه دس لدري . تدحها الظروف بحره كمنصبة كبرى لا يدب . لكن جرحها الشرع دوماً ما يظهره الروائي . ربما مؤسس لكنها ليست قبيحة . بل لحمل في داخلها قلب العذراء . وإيمانها الكامل بالدين والعذر والحبس يرسم حولها هالة من القداسة والحال المسيحي

وذلك هو مايجسه القارئ - دائماً - بعد مطالعته لأعمال «حنانية» وحى عمله الأخير «المستنقع

ول النهاية - فإننا ندافع الروائي دائماً موجوداً في الرواية ، هو الروائي الذي يقدم أوراظه الخاصة كما نكون وثيقة عند نفسه أو معهم . أو عند أبطاله أو معهم . بلا اقنعة أو حيل مية ولا يسما إلا الإحساس بالمستنقع . بوصفها روية لم تأخذ شكل السيرة التقيدى وهذا في حد ذاته حسب حنانية بوصفه روائياً فريداً في جيله . استطاع بحراً أن يتناول الأحداث الخاصة والشخصية ، بعد أن يحصل من جميع القرواسب الذاتية ، ونحرد من بصره . ونوجد بالحقائق الخاصة التي أسهمت في تكوين وعيه . ولطه في ذلك كان مستمداً للآلام الذات الدامية ، التي كانت تستعيد وجودها القديم مع كل موقف أو فكرة أو شخصية دون ما خجل . فكانت أيضاً شهادة توثيقية على الواقع الاجتماعي والسياسي في الإقليم الصغير الذي صاع في فترة تلاحم فيها جميع الظروف ضد إنسان تلك القعة العريضة من أرض سوريا العربية

الفصل الأول

□ تأليف: سحر خليفة

□ عرصة: علي شلش

« شمرته همامات الصور في مرطعات المأثرة الجيلة بغير ذكره بما يتطرده وراء البحر ... »

« والهامات الخضر تتلاحق أمام ناظريه . بينما كانت الأعية الحرة تلعش . والصوت ينادى كما لو كان متعلقا من لمر الوادي السحيق . نال الشمس الحرة . « لماذا توجعا الأغاني الحرة » . الأنا شعب رومانسي النزع » ولم يكن هو رومانسيا لم يعد كذلك . أو هكذا بات يعتقد كيف توصل إلى هدى النتيجة » كترتيب طلفات . رحف على البطون . شد البطون ويصبح الإنسان لا رومانسي الفعل والنطق . وتلاشى الأحلام المردية . ويصبح طلفه في عداد طلفات . وقد تدعكه التجارب أكثر ليصبح صاروخا صاروخا مرجها . هذا هو المنطق . »

شهادة موت فيا ليش ؟ لما متنا من الجرح ماحدث
سأل عنا . والساعة يقيشوا تسألوا عنا ليش ؟

عده رغبة صلبة تنحصر عبارة « ما باليد
حيلة » . وتكتنف محورا آخر من محاور الرواية .
ولكنها رؤية استسلامية في الوقت نفسه . لا يلبثها
المحور الآخر الذي يظنه أسامة . وقد ترتب عن هذه
الرؤية الاستسلامية كثير من ظواهر الاحتلال في رأي
أسامة . مثل التعاون مع العدو . والعمل في
مصانعه . وبيع شعار « العبي بصيرة » واليد خضيرة .
حتى عادل الذي كان يمثل لدى أسامة أملا كبيرا .
أصبح يعمل في مصنع إسرائيل وهجر البيرة - بعد
هجرة عائلته - حتى عظم تسعة أهله - على حد
قوله - وماكبته تظهر الكلي التي يعيش عليها أبوه

وليس عادل وحده هو الذي يعمل في مصانع تل
أبيب . فعه زهدي وأبو صابر ومئات غيرهم
« ولكن لا بأس . القوية الإسرائيلية خير من الجرح » كما
قال أبو صابر . الذي قطع للشار الكهربي أصابع
يده فلم يسعه المصنع . لأنه يعمل بلا إذن عمل .
بل إنهم جميعا يلاقون أشنع أنواع التفرقة في المعاملة .
ولا يجتهدون بدلا آخر سوى الخسر . مثلا فعل عادل .
أو الاستسلام . كما فعل الباقون . وهم ساعطون على
الحكومات والأموال العربية التي لا تجددهم .
ويتمنون التوريث من أبناء وطنهم خارج الأرض
المحتلة بأنهم تسوهم ولم يعودوا يهتمون بموقفهم

وعينا يحاول أسامة أن يدفع عادل أو زملاءه إلى
الثورة على وضعهم ونمر الأسابيع « ولما يستطيع
أسامة بعد أي من مصفاته . فلا هو يستطيع

مطالبهم . ويحتمل السلم الطويل للمجتمع فصار العالي
واطنا والواطن عاليا . ونكسبت البضائع الإسرائيلية
أمام الحوايت . ولم يعد ثمة مايشعر الإنسان بأن البلاد
في ظل احتلال سوى دوريات الجيش . وأطلقت هذه
الصددمات بزال صاح به في « عادل » ابن خاله .
الذي كان أول من لقيه . « الاحتلال هذا أم
أعمال ؟ »

« ولم يحب الشاب الطويل . وانهم بصير .
وأحد يزرد كآبته يعست . وأسامة يلع عليه
بساؤلاه »

« وأنت يا عادل ماذا تفعل ؟
« أظن للحياة »

وكانت هذه صدمة أخرى للوفاة الذي جاء هو
حسه ليصدم هؤلاء للطاطين للحياة . أما أنه وجدتها
كما هي : القوية المظية للثوكة . التي لا تمكر إلا في
ترويح من أمة خاله . وسعها « حواره » . شقيقة
عادل . ولما خاله نفسه فرحل مريض بالكل - ملارم
لقدار وللصحيين الأجانب الذين يترددون عليه . بل
إن زيارة البرتقال التي تعيش عليها الأسرة لم تعد كما
كانت . فقد هجرها عائلته . واحتدبتهم الأثور
الترفعة في مصانع تل أبيب . وهاهو ذا حجيرها
المجور يصبح في أسامة حيا عن مؤاله للمع . وهذه
الأرض لم . بقوله : « لصحابة يا فتدي » . وأنت
وعلان ليش ؟ أنا ياسيدي أجير . طول عسري كنت
أجير . لا لي أرض ولا مايجزون . وأبي كان أجيرا
ولم يزل . ومادامت الأرض من أرضي ولا أرض

بده الفترات المختارة من أول مشهد في رواية
« الصبر » . تصب سحر خليفة في مواجهة تهديدية مع
أحد محاور روايتها . وهو محور بطله « أسامة » . ذلك
النفس المستطير الفسالي الذي شاب عن موطنه في
« الضفة الغربية » نحو خمس سنوات في أعقاب هزيمة
١٩٦٧

لقد عاد أسامة إلى نابلس التي انتقلت إليها أمه -
بعد وفاة أبيه - لتكون على مقربة من أهلها
وبعضها . عاد بعد جولة في بلاد البترول العربية وقد
مر قراره على أن يكون طلفه لو صاروخا - إذا لم
الأمر - في وجه أعدائه لتهمة . ومع أنه كان قبل رحيله
شاعرا رومانسيا ومسلما ضد بعض من نفسه كل
دنت . وتسلح بمنطق الثورة ولقاومة المصلحة
وهاهو ذا قد عاد ليعمل من الدسل . وطوال الطريق
من عمان إلى نابلس جيس في سيارة الأجرة مع غيره
من العائدين وقد شغل حسه موطنه الملبوب . وبزلاء
الذين يحيطون به في السيارة . يحى لانشغالهم سوى
أحلام التهرب من المختش الإسرائيلي والامتحان غير
الإنساني الذي يجربه سلطات الاحتلال عند الحسر
العاصل بين ضفتي الوطن الواحد . وعند هذا
الامتحان الذي لا يكرم فيه الإنسان بأي معنى . يرداد
ألم أسامة وخداثة شعوره بجساسة أهله . بل إن امتحانه
هو نفسه يتصاعد بالتحقيق نحو التحقيق عن متى
حيته وسر حرته . وحيث ينتهي ذلك الامتحان يزل
أسامة إلى أحضان المدينة الصغيرة المرفقة بقتلاء
بسيطة من الصدمات غير المتوقعة . لقد تعبرت
اهتمامات الناس . وكثر قتال في أيديهم . وتعددت

الوصول إلى عادل ، ولا هو قادر على القيام بمهامه السرية . وبعد بضائع مايراه صربها داسليا مريرا : «ماذا يريد هؤلاء ؟» أن يعيشوا الرضعية في ظل الاحتلال ؟ أهله مفهومهم للوطنية والقومية ؟ وزهدى اللعين يعرف بأن كلمة مرالمح تسمى لصاً قلوياً وعتيراً ابن قواد . ورغم هذا مارال يعمل هناك ويدافع عن نفسه بالشتائم . والتهديد الوحيد الذى يملكه هو الهجرة . أى جهل أ يجب أن يطلق زهدى وشهادة وأمثالها درساً لايسره لعل .

ثم تم المواجهة بين هذين المجرمين اللذين يمثلها أسامة وابن خاله عادل ، حيث يختلف تفهم ولنطلق . ويدور هذا الحوار :

عادل (أسامة) يتشجع

- لا أصدق . إن أصدق ، لا أصدق بأنك نسيت البلد والاحتلال .
- أنا لم انس البلد ، بلبل أنى لم أتركها . وأحس أسامة بالطمع لخرق صدره
- أنا لم أترك البلد إلا لفترة قصيرة وحالاً أعود كما ترى . لو كنت نسيتها مارجمت انهم عادل وأنى قبله جديدة :
- سمعت من العمة أنهم طردوك من هناك . أصبح هذا ؟

لوقف أسامة وضرب صدره بقبضته :

- لقد لولا أنهم طردوك من هناك ماحدث هنا ، أليس كذلك ؟ كل لا تصمت . أليس هذا ما قصد ؟
- لسر كما شئت .
- قصيرى الوحيد هو أنكم تحفظتم عن الركب الثورى . الناس في الخارج يلاحظون هذا ويكتبون عنه .
- يكتبون عنه ؟ دهم يلاحظوا ما نلانى وسرى أى لأمرافق ستظهر .
- لا . أنا أقصد الآخرين . أقصد ناسا نحن .
- عن أى ناس تتكلم ؟ عن المغريرين في الكويت والظهران ودول الخليج ؟ مع هؤلاء يسامحوا في تصبح الصفة والقطاع لتترك العمل هناك قورا . ولكنهم لن يسلوا . اتعرف لماذا ؟ لأن أى واحد منهم لن يحازف يحضر ماله ، ويريدون منا أن نتحسس حبه المحارقات والتضحية بكل شئ وحدنا
- نعم . يجب أن نفعل هذا ، فنحن المسئولون عن الصمود أولاً وأخيراً
- وإذا جئنا فكيف يصعد ؟
- اجروح بعض الثورة . لماذا تبسم ؟ هذه نظرية معروفة .. ألا تفهم ؟
- والناس الذين تتكلم صهم ، ماذا يفعلون ؟

يخبرون ؟ يا حريزى هؤلاء يكتسبون الأموال ويشترون الأسهم والمقارنات في بيروت وأوريا وأنت ، لماذا تركت البلد بعد الاحتلال قورا ؟ - لم أستطع لحال الوضع . لم أستطع رؤيتهم يسيرون في شوارعنا ويتكفون حرمة البلد - عظيم . ممتاز . رائع . هذا هو عين الصمود . أنت تتكلم بنفس الأسلوب المقلد الذى يستعمله زهدى وشهادة ويأج الخبر ولم يبق إلا أن تعمى بالظلمون والقميص للكوبي .

تصحه عادل ملياً ولم يطق . ثم انفصل عنه واتجه لمر دكان بائع الكحول .

لقد أصبح التناقض واضحاً وصلحنا بين المجرمين ، ولكنه في الحقيقة تناقض سطحي ، فحدث هذا السطح الصارخ بصرك المزدلث في الرواية ، محور الاحتلال والتمرد القومى ، الذى يندى التناقض ويحرك طوال الوقت ، بل يكتوى بتار ضميره . فسرعان مايسل رفاق أسامة ويصرون للوقوف على أطراف القضية ، وينتفى الأمر بحظر التجول . وهم اليوم ، كغلبان الجميع بما لهم القضية الذين يقفون على بعضهم ، وفرج بهم في المعتقل سبهم بصل فحق عادل الأصغر . وسرعان أهلاً مايسطر المدو زهدى الذى غطف ولده مثلاً خطمه بصل وينتفى بالاصغر بمركبة دامية بين زهدى وزملائه الهائل من جهة ، والإسرائيليين في مصنعهم من جهة أخرى ويكون من نتيجة أن يعتقل زهدى الذى فصل البقاء على الهجرة .

وهكذا توصلنا الرواية إلى أحد مظاهر الواقع الفلسطيني المر في ظل الاحتلال الإسرائيلى ، وهو مظهر بصره المعتقل والاعتقال . ولكن المعتقل دائماً سلاح ذو حدين فهو وسيلة أمنية من جهة الدولة ، وهو أيضاً وسيلة للثرية السياسية وإعادة النظر في الأمور من وجهة ضحاياها وخارجية عن المعتقل شأ بصل البصرى للدلال شاة جديدة ، وتغيرت معابيه ، وأعد ليلعب دوره في المستقبل . وفي المعتقل أيضاً تغير زهدى وأصبح متفهما يطلب المكتب من زوجته بدلا من الطعام . وحين يفرج عن بصل ينضم على الفور إلى أسامة ويعمل معه سرا ، ويؤيده علانية . وحين يفرج عن زهدى يكون قد صار سياسياً يسارياً في أن واحد ، أكثر وعياً وحقاً وحقاً ، ولكنه يستمر في البحث عن عمل بمصانع العدو ، مثلاً استمر عادل الذى انخرط طوال فترة اعتقال أقارب وزملائه في مساعدة أنى صابر لتعتقل في الحصول على تموين من الشركة الإسرائيلية بالطرق القابوية

وتغير الفرصة لأسامة كى يمارس شأ من خطه حين يتوجه في الحى صابط إسرائيلى كبير مع زوجته وابته لشراء خاكه . وهنا يقف أسامة مثلاً عطس الضابط في حقه بحجر ثم يبتس ويتكهرب

الموقف ، ويستعد الجميع لهجمة إسرائيلية جديدة وفي الوقت الذى تحمل فيه الهجمة بيت أسامة وأمه ، يكون هو في الجبال مع الرفاق يدبرون لعمل جديد قديم . قد عاد أسامة إلى الأرض المحتلة ، واصطدم بأهله الذين يتعاونون مع العدو بالصن فى مصانعه ، وحاول أن يقصصهم عن ذلك بأخفى ولكنه لم ينجح ، فكان أن قرر نسب الأوتوبيسات الإسرائيلى التى تنقلهم إلى المصانع حتى لو راجح في عملية النصف عادل ، استاده وفدونه في الزمن امضى ولكن عادل في ذلك اليوم المرحوم كان قد ذهب مع انى صابر في شأن من شؤون التمريض المسوف ، وحل على زهدى الذى أصيب بنزلة في كتفه . ولكن طاق المسية السج بين أسامة ورفاقه والسيدات التى حيث حل الفور إلى المرقع . وبعجاة يتحول زهدى إلى صف أسامة . ولكن الاثنين يقعدان في البداية في قبعة الرصاص والموت

وسرعان مايعتقل بصل مرة أخرى على أثر اعتقال بصل قبات مجموعته التى يقودها أسامة ، وسرعان مايداهم المسكر بيت الأسرة فإذا هم يعطرون على أسامة ومنشورات في قبر البيت . ويذهب الجميع لاستقبال الابن الفادح ، فقد فطرت السلطات نصف البيت وتفريد أهله . وفي يوم النصف بأتى الناس من كل مكان لمساعدة الأسرة المتكوية ، التى بطل صبرها المرضي بالكل إلى المستشفى في الوقت نفسه . وبعضى الوقت المجد قبل النصف بطلها وكثيراً ومثيراً ، والرجال يعملون في نقل مالى البيت من ضروريات ، وعادل قد استيقظ بداخله فجأة وعى جديد ناسي مع نقل اللاكبة ، التى يمشى بها أبوه ، وكأنه يريد أن يأتى من على كتفه لأول مرة - بعد الاحتلال الأصغر - عبوده لأبيه وماضيه . ثم انفجرت الأكمام . وتزعزع البناء وبدأت المسجارة تتساقط من السماء . وانطلقت زخردة . زخرودان . عشرة . مسيرة . وهكذا يلقى عادل ، وسرى بداخله «وعنة الفرد والنسة» ، والرغبة في البقاء من جديد . وبعد أن انتهى كل شئ «مشى صامتا . ولحقق الشارع الرئيسى في صدر المدينة . وكان الباعة يتادون : خزاوى ياصحك . ياأوى يايردقان . ربحاوى ياموز . وصاجات بائع السوس والحروب توقع أنقاما راقصة . وبائع الجرائد يتادى : القديس . الشعب . الفجر . كينسجر يمشى رجل القضية . وفريد الأعرش مازال يندب يوم مولده الشقى . والناس يشقون عبرا وخضارا وعراكه .

يبدء الباوراما الدرامية السريعة تنتهى رواية «الصبار» وقد قصت الباب على أسامة أمام الأمل في بناء جديد يحمل على البناء القديم للهار ، بناء من العلاقات الاجتماعية غير للهزورة أو للضطربة ، يشترك في بناء الجميع ، وبناء آخر من العلاقات السياسية يتحد فيه الأبناء في الداعل بالأبناء في الخارج صوب

هدف واضح ونحد ، وبناء ثالث من العلاقات الاقتصادية يقوم على الإنتاج الذاتي والزراعية بالاشتراك لا بالاستلاب . أما ذلك « الصبور » الذي يسمو وحيداً وداني في الرمال فإن هو إلا دمر لم تصرح به الكتابة بالطبع ، ولا هي ذكرته في السياق أو حل لسان أحد ، وإنما سلمته للعنوان ، وتركت للقارئ أن يحس وأن يدركه . ومن خواص المصارع أنه جاء في لغتنا من الصبر وشدة الاحتمال ، وأنه نيات مشوك المطروح من اللداني ، لكنه مفيد عند الحاجة في الصحراء . فإذا جرت تحت وجعلت الماء والري ، وإذا شقت المطروح بحرارها وجعلت غذاء مختلف اللداني . وكأن المؤلف يريد أن يقول كل هذا عن شعبها للمكايح المريد الصبور

• • •

إن الرواية في أوضح مظاهرها وأعمها رواية قصية ، والقضية سياسية ، ولكنها ليست قضية فردية بأية حال . فهي تتعلق بشعب بأسره إن لم تكن تتعلق أيضاً بأمة يسمى إليها هذا الشعب . ولعل القضية تكون قد انصهرت من تحليلنا السابق للرواية . والرواية - في مظهر آخر من مظاهرها المتعددة رواية نسجية ، تسجل فترة تاريخية بعضها من حياة الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة . وليس عليها - ولا حيتا - أي خطر من التسيحية . فالقن بأسره تسجيل يحمي من معانيه . والرواية أيضاً - وفي مظهر ثالث - رواية شخصيات وأجيال فيها ثلاثة أجيال تتعاقب ، تختلف حيتا وتتفق حيتا آخر ، ولكنها متصلة الأسباب في النهاية ، يأخذ كل منها الآخر ويعطيه ، حتى وإن لم تربطه بالآخر وشائج دم أو نسب : الجيل الأكبر سناً (بطة الأب والأم والحالة) وهو أقرب إلى حدود الحركة وواقعية التفكير الضيق ، ولكنه حاد عند الزوم ، مثلاً انحطت الأم (ثم أسامة) على جنود الاحتلال ولم تحس بتأديهم ، واستند الأب (أبو عادل) على ولده الصغير بأسل سب جرائه وعدم انضباطه في فخته . والجيل الأوسط أو جيل الشباب (بطة عادل وأسامة وغيرهما) وهو الذي يتحمل العبء الأكبر دون الأجيال الثلاثة ، ويخطط للمستقبل ، ويتحد عند لحظات الضيق . والجيل الأصغر أو جيل الصبا (بطة ياسر ووار وبنه) وهو أقرب إلى الحلمة منه إلى الوعي ، ولكن الوعي يحمل في أفرادها بالتدريج ، وقسوة الواقع تعلمه أكثر مما تعلمه المدرسة ، والأمل في استمراره بتزايد ويوم يسموه

وهذه الأجيال الثلاثة هي الإطار العام الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية . وهنا نلاحظ أن الشخصيات - على كثرتها وتباينها - تتميز بما تتميز به الأجيال الثلاثة نفسها من اتصال وتفاعل وحركة حتى في أشد جوانبها سلبية وضيقاً . كما تتميز بأنها شخصيات مختلفة متعددة الأبعاد في مجموعها ، تكاد

تكون متساوية الأدوار حتى ليقطع الفارق بين الرئيس والثانوي منها من فرط امتلائها بحيويتها . وقد ساعد على ذلك بالطبع تصور الكتابة لموضوعها ، وطريقة رسمها للشخصية ، وهي خاصة تميزت بها رواية « لم مد جولي لكم » التي سبقت ظهور هذه الرواية لسخر عظمة . وربما ساعد عليه أيضاً تكتيك المورولوج الداخلي الذي استلزمه الكتابة بكاء فيسر لها الكشف عن الكثير من مغالبات شخصياتها .

ويصل بصور الكتابة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات جانب آخر انضفته روايات عربية كثيرة كتب في فلسطين أو غيرها تحت وطأة الاحتلال . فكثيراً ما يؤدي مثل هذا الجو العام بالروائي إلى معاداة عدوه من حيث هو نوع من البشر ، أو إلى سلبه إياه كل ما يربطه بالبشر من خصائص . ويصبح رسم الشخصيات في مثل هذا الجو واقعياً بين فكي البعد الواحد ثم تروج الأبيض والأسود فتردها أحادي بين الوطني وعدوه وهذا ما وضعه هذه الرواية حين انطلقت من مفهوم إنساني بحث ، لا يتطرق أولاً وأشياء مع المفهوم الوطني . فن أحد مشاهد المعتقل جاء طفل مصروف بحسن سوات من سوريا مع أنه لرؤية أية المعتقل الذي تركه جيتا في بطن أمه ، وانطلق الطفل ومعه شبيبة متجها إلى زهدى لسانه أنت شبيبة ؟ وسقطت السجارة من يده زهدى وتلحشت الكلمات في فمه ، ونهم أن الطفل ابن زميله السوري للمعتقل ، فاحضنه وبكى بحسرة ، وتامل الجنديين الواقفين على الباب فإذا بهما يكيان أيضاً ، وزاح لاهوره بحدته « نيكبان ! أنا نيكبان ! كل ماثرونه من وحشية وتعتيب دامل جدران الزنزانات لا يكيكنا . ويكيكنا طفل لا يتجاوز الخامسة ؟ ! » مرة أخرى يتكرر هذا المشهد الإنساني في مشهد قتل أسامة للضابط الإسرائيلي . فقد بدأ المشهد بأم حابر وهي تتأمل طائفة لاخضر حل شرائها ، في حين جاء ذلك الضابط مع زوجته وابنته ليشترخوا بالانطية المرأة المسكينة التي شرعت في صب خطفا عليهم . ولكن حين سقط الضابط وجعلت ابنته فأنكشف ساقها ، سقطت أم حابر متبليها عن رأسها ودون وهي وحلت به الفعطين الطارين ، وتحت وهي تحس فوق الصبية المغشى عليها بالحرق عليك ياسني . ثم مدت يدها نحو المرأة للولولة بالمعيرة وواستها بلس كنها مرتين قبل أن يضطرها الطول للانصراف . ثم ينتهي المشهد هذه الصورة : « ذهبت المرأة الإسرائيلية وأنها على كتب عادل فهمس بقطب .. يسير .. يسير (أي لا بأس) ورش ماء على وجه الصبية فتمحكت وصاح به أحد النطقين - سيك منهم يا عادل سيارات الدورية حاية .

لم يلتفت للتحرير . اتجه نحو القيل . أمسك يده بحس بعده . وصاح به آخر وهو يشده من كنه

لم يلتفت للتحرير . اتجه نحو القيل . أمسك يده بحس بعده . وصاح به آخر وهو يشده من كنه



- الدورية حيث من الحبر مر شريف بحرمه !

ومد عادل يده نحو الحجوم . انزعها ألي ٢٠ على الأرض . حمل الصبية على كفه . وشي في حرص الشارح للخلل والمرأة الباكية تبعد بصوت :

أما الحجوم التي انزعها عادل من كتف تصدع ضعى هنا ومرا ذا دلالة فصلا عن إنسانية الموقف فالجورم تمثل لهادل السلطة والعش والامسوان وهو

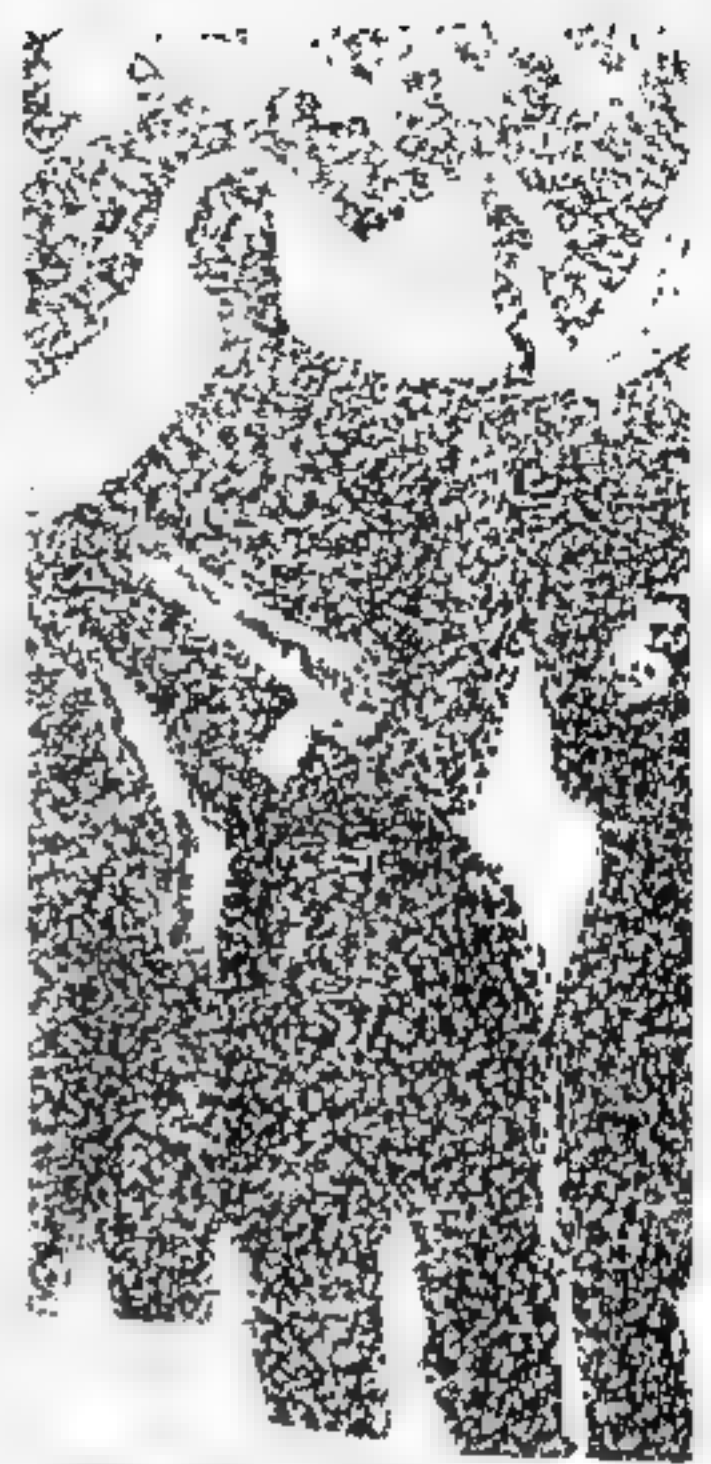
تتأخر في مشهد الشباب الصمير في المعتقل شخصية ابن زهدى الذي يبدو أنها نسبتها تماما . ولو كانت قد ذكرت القليل عنه لما زاد المشهد أو تصحح . وحتى لو كان الصمير معتقلا في مكان آخر فقد كان الشكل التقليدي وقيامه - من جهة أخرى - على كنى الراوى - الإله الذى يطم خائنة الأعين وبمعى الصلوة قادرا على إسعادها في هذه النقطه ، وكذلك في قطعه الموضوع الذى أحاطت به أنها عادل ، لم تكشف لنا عن حقيقة نشاطه مع الزهيد من الصحف الأجاب . وربما كانت لقولها أيضا أن للشهدين ٢١ ، ٢٢ كان يمكن أن يتحدوا في مشهد واحد ، لأنها موصولان في المكان والموضوع . والمكان هو المعتقل الذى جمع الشباب الصمير ، والموضوع هو التحول الذى حدث لشخص باسل بن زملاكه من المعتصم وربما قالها كذلك أن عهد ترتيب مشاهد الاعتقال الخمسة (٢١ - ٢٦) بدلا من تواليها وتسلسلها بغير ضرورة حتمية للتوالى أو التسلسل ، ولا سيما أن باسل كان في معتقل وزهدى كان في معتقل آخر ، ولم يربط بينهما أى رابط ، فضلا عن أنها خرجت بالمشهد التالى (٢٦) إلى الحياة بالإخراج من باسل ، في حين يتوقع القارئ أن يخرج بالمشهد إلى أسامة الذى غاب طوال ستة مشاهد .

غير أن هذا كله في البداية إنما يشكل موعا من الحيات التى يصرها استيعاب الكاتبة لموضوعها ومقدارها الكبيرة على ملاحظة أطرافه وبراعمه في التعبير عنه بشكل فنى جميل

أذكر في حديث بين وبين سحر خليفة بمدينة أير الأمريكية قبل سنوات (مجلة الدعوة ، مايو ١٩٧٩) أنها قالت عن فن الرواية : « إن الرواية نوع من البحث . تستطيع أن تقول إنها بحث هو صياغة جبالية ، وهذا هو نفس ما فعلت في روايتها الأولى التى صدرت في القاهرة عام ١٩٧٤ ولم يكتف إلى أحد للأسف . وهو ما فعلته أيضا في روايتها الثانية هذه . ففى الأولى كان بحثا يدور حول الحب و ظل الفكر الاجنبى ، وفى الثانية كان بحثا يدور حول الإنسان في ظل الفكر السياسى والاقتصادى . وكان بحثا الأخير فشل وأصل ، على نحو يجعل من رواية وثيقة سجيبة في أحد مظهرها كما ذكرنا من قبل فقد سجلت فيها بحره الشعب المصري في ظل الفكر الاحتلال في الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ . سجت الفترة الثانية من ١٩٧٣ إلى اليوم في رواية أخرى كتبها صوابه عباد الشمس » لم تحصل إلى يدى بعد . ومن الواضح أنها عجلت منذ روايتها الأولى عن الطابع المباشر حتى في العناوين . وعادت إلى طابع الشعرية التى بدأت بها حياتها الادبية . وأصبحت أكثر حساسية في التعبير عن مرده . ولاشك في روايتها الساعين عد مرات ليمسها مكان في طبعة الروايتين الفلسطينيتين المعاصرين

ونمة جانب آخر يصل بمصور المؤلف لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات ، وهو جانب اللغة فى روايتها الأولى . لم تعد جولوى لكم كانت لغة الحوار فى النص . أما في هذه الرواية فلهذا الحوار - كما لاحظنا فيما نسبته من قرات - من اللهجة الشعبية . ولكنها عجة شعبية خضعت للصقل وبعض التعديل ، يتحدث بها أشخاص الرواية في طوعية وتلقائية ، وهى تشكل مستوى لغويا قاعا بذاته . ومع ذلك يخلق الكاتبة مستوى لغويا آخر في الحوار حتى تتطرق بعض الشخصيات بالنص الحديث وتجري به مناقشة طريقة كنهه التى مرت بين عادل وأسامة . والمبرر هنا هو أن المتحدثين مظمان . فإذا أجزنا ذلك مبررا لم نجد بعد ذلك ما يبرر حوار العامة بالنص الحديث كما حدث في كثير من المواقف الأخرى ، حيث تبدو اللغة عناية من الصبغ والتنظيم . ويتصل باللغة هنا كذلك ماغات إلى الكاتبة حتى ظلت شاتم العامة إلى الحوار فلا حريا ، بكل ما تحمله هذه الشاتم من بداعة وسوقية . والمبرر هنا هو أن العامة يتحدثون ويشتمون هكذا ، وكيف نلطف اليقظة ونعقدها دلائل ٢ وكيف نجري على لسانهم شاتم لا يستعملونها ؟ إذا أجزنا ذلك - وكثير من الأدب يحرمه - لم نجد أيضا حائلا يبرر ترك الفرصة للقارئ كي يركله بكلامه . وربما تسائل : لماذا لم يدر المؤلف مثل هذه الشاتم ويضع للقارئ فرصة فهمها ؟ إن لغة المؤلف تتسم بالرشاقة والشاعرية بشكل عام . وبإستثناء القليل من الأخطاء (مثل : رجال ضحين أو : هل في ذلك جرما) تتمتع لغة المؤلف بحسيلة طيبة من الروعة والطواعية في استخدام اللفظ وتركيب الجملة

وإذا كانت هذه كلها من عناصر البناء الروائى فإذا عى البناء نفسه من الخارج ؟ ماذا عن الشكل الخارجى لهذا البناء ؟ قد اختارت المؤلف شكل البناء التقليدى في أحدث أطواره ، أى التسلسل الزمنى للحداث ومتابعة نظوره من البداية للنهاية في سلسلة متعاقبة من المشاهد (٣٤ مشهدا) التى تقود دور الفصول . فالمشهد الأول يبدأ برحلة العودة التى قام بها أسامة لأرضه وأهله . وبعد تتوالى المشاهد مع نابلس وأهلها المحيطين بأسامة حتى آخر مشهد يتم فيه عدم دلو عادل . وهكذا تسمى علاقة المشاهد على أساس السبب والنتيجة . أو الفعل وردعه . وكلها قد بوالد ومكاتب من المشهد - فتارة ، أو المشهد الأول . ولا غار على ذلك بالطبع ، فالشكل التقليدى للرواية العالية قد تطور كثيرا . واتح لكثير من مستحداث الأشكال المعاصرة . مثل سار الشعور وولوج الدخيل . وهو ما أفادت به الكاتبة بلا شك ، وهو أيضا ما طورته بوجهتها الخاصة ، وتقدمت به على روايتها الأولى التى حرصت فيها على الشكل التقليدى أيضا . ولكن ربما قالها في أثناء تبنيها للشخصيات أن



حتى يترعها فانه يجمل واصمها إلى بشر عادى يعانى مثلا يعانى سواه . وحدته يتعامل معه يجعل أيت وتقدم روحته بدافع العطف الإنسان

غير أن هذه المواقف الإنسانية الثلاثة التى يسى فيها لإنسان عدوه ويعامله كما يعامل نفسه . لم نضع على سياق المشاهد - أو قات لإثارة المواقف ، وإنما جاءت بشكل طبيعي نابعة من تطور الأحداث والشخصيات مع

فراءة نقدية لرواية

بجى الطاهر عبد الله نصارى من التروب والمار والشمس

هذه الرواية تقاسم الراجل بجى الطاهر عبد الله مع أعمال سابقة له مثل (الحقائق القديمة) و (سكيات الأمير) . يمكن أن نخرج تحت مصطلح «نارودنست Narodnost» (1) والعصر (النارودنسى) هو عنصر (شعبي) ذو تأثير طهي ، بالإشارة إلى كونه حاجة للتعبير عن روح البساطة الشعبية والوضوح التقليدي ، وهو كذلك عنصر مضاد للتعقيدات (الشكلية) ولأنه عنصر والتي فهو (مخودجى) (2) طهي ، قائم على (إثبات قوائم التطور الاجتماعي المستقبل ومتطلباته) ومع ذلك فهناك حالات خاصة لا تخضع لهذا التطور وإذا فهمت كلمة (مخودجى) على أنها التجربة الإنسانية المعقولة بحق بالغ لشخص ما أو في مجتمع ما ، فإنها تلي مرتبطة بالعنصر التطور لمصدر الواقعة

سعد الدين حسن

والرواية الاجتماعية - النارودنستية - المفعمة بالحياة ، لا تكون المرحلة العامة فيها وصفا بل كشفاً وبجسداً (الصيغة) هي المجتمع

والشخصيات التي تتحرك داخل هذه الصبغة ليست إلا ظواهر لذلك المجتمع لتجسد وهذه الشخصيات يتم من خلالها (إبراز) الوثائق الخفية ، بين الظواهر ولغوايتها الخفية

وتقع «تساوير» في أحد عشر فصلاً قصيراً ، مكتوبة من مقاطع قصيرة تصل إلى خمسة وعشرين مقطعاً ، يراوح المقطع منها بين سطرين وعمانية وثمانين سطراً وهي تضم خمس شخصيات محددة هي

- ١ - الإسكان
- ٢ - محال
- ٣ - قاسم
- ٤ - رجب
- ٥ - فتح الله

وهي شخصيات ذات خصائص معينة ، ترتبط بمكة النص ارتباطاً صحيحاً ، وتتم خصائصها من خلال تركيب عناصر النص ووحدهاته ، والملاقات المحددة التي ترتبط بين بعضها وبعض

والطرح النقدي - كما يتبدى في هذه النماذج الثمينة - يسمي إلى قراءه (مكتوبة) العمل الروائي

موضوع الدراسة . من خلال علاقات قائمة ، وشخصيات تنمو ، ورموز خاصة ، ولخصائص النص في سقته الكامل من خلال (تكوينه) الشاملة .

مخود النص

«كنا أربعة .. ولم يعد أربعة ..» والى الذي جرى قرائن ، وجرم له دافع ، وجبروت خاص . والى الذي جرى أمراً عظام . الإسكان المودة من ٥٦ هناك إبد أربع شخصيات درامية ، لكل منها عالم الخاص ، غير أن هذه العوالم الخاصة بالرغم من خصوصيتها القسرة تكون علماً واحداً (كليا) هو الذي يشكل بين النص ، وينطلق هذا العالم الكلي دوماً من عبارة محال إلى خص رجب إلى دهر الشخصيات إلى عبارة محال ثانية ، وهكذا إلى أن يسمي إلى حوار المقابر (دعوة النص وبهكة العظيم) فيصير الحدث الرئيسي - داخل النص - ليبيد نهاية متساوية

«اتصروا على أن مجاح أي مرشح في انتخابات مجلس الشعب الجديدة لن يعبر من مصيرهم إلى أحسن . كما أنه لن يهبط بهم من أسفل الدرك إلى درك أسفل كان ما يشغلهم هو .. إلى من سذهب القماش المكتوب عليه انتحروا السيارة أو الشسيبه أو الفتاح ؟ من سيأخذ قماش اللاتة الملقه على خص رجب ؟ قال رجب أنا أحق بالقفل والشمسية والفتاح وكذا النحلة ورد عليه الثلاثة سم أنت

الأحز

وقال رجب : لو حاول أحد من سكان القبور سرقة اللاتة سأضرب يده ، عليكم معاوي . قال له : صتاوتك ، نحن إخوة . قال رجب : ألا يكفكم سرقة أكفان الموتى ؟ سألوهم من من سكان القبور يسرق أكفان الموتى ؟ قال قاسم : سرقة أكفان الموتى حرام . وسأل قاسم ، وهل يسرقون أكفان النسوة ؟ رد رجب : هم يسرقون أكفان الذكور والنساء ، ويمتنعون عن سرقة أكفان الأطفال ، فهم يظنون أن من يسرق كفن الطفل لا يشارك الفهر الصبق العظيم حتى يأتيه الموت بعد عذاب الجوع والعطش . قال قاسم : «هذا صحيح» . قال رجب : لا هذا الكلام باطل ، ولكم يسرقون أكفان الكبار لكثرة القماش ، ويمتنعون عن سرقة أكفان الصغار لقلة حجم القماش .. وحدث يوم حافسهم وغافلهم وسرقت كفن طفل رضيع وصبت نعسي عدة أربع حبيبا رأسى لما أنام . قام قاسم وقال : سأصلي إلى المقابر ، لقد سرقوا كفن زوجي وأم أبي وهي في قبرها عارية ، وعلى أن اسرها صرخوا فيه . أنت مسكران ، أنت مسطول وأمسكو به فقاومهم ، وأفلت من قبضهم ، وجرى فجرو حظه ، وسدوا عليه الدروب القريبة الموصلة للمعابر ، فاجأ إلى شارع عمرو وهناك رمته العربة تحت أقدامهم كتلة من اللحم والدم » (مقطع ٢٥ من ٥٦)

بطلوى (مهور النص) على ديناميكية خاصة من زيفات الحداث الدرامية ، تكونها حركة الشخصيات التي تكون في نفس الوقت كلية مهورية ، تعتمد أساسا على الخط البياني للحدث في عمود تصاعده إلى لحظة المفاساة : « موت قاسم » ، وعلى الزمور الأساسية

الذباب الواقع
الماء الخمر
الشمس الحلم

والحركة الدرامية لتعمير داخل النص تقوم على إدراك اجتماعي واضح للواقع ، وليس على القوانين البيوية الخاصة للنص وحده

هذا الإدراك الاجتماعي للكاتب يكون جزءا من رؤيته الثقافية والإيديولوجية للوجود والعالم ، مع ملاحظة أن تطور العلاقات الاجتماعية هنا في رؤية تراجيدية - شعرية ، هو الذي خلق الحدث وأدى إلى انبساط « الواقعية الدرامية » في أصل مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية ، تماما كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا ، لاظهار في أكثر المشاهد توترا في (مرفعات وطرح) وفي (موت فيله) يصعب التصديق بين وبين العبارات الشعرية (١٧).

وهذه الرؤية الشعرية المكثفة من خلال مدلولها الاجتماعي نشي بقدرة الكاتب الكبيرة على تشكيل البديل الفني للواقع الذي يرمى داخل وعي الإنسان وعالمه الزاهر ، متجلا الصورة الفنية للكثافة في عنصر الزمن كمنشور شعري حيث يشكل الزمن هنا لفيرة له (١٨).

• • •

وبرتكر النص هنا على طائفتين أساسيتين

- ١ - الحركة الدرامية التي (تدور) في الواقع
- ٢ - الوعي الاجتماعي للكاتب الذي (يرصد)

تدور الحركة الدرامية في الواقع .

والخصائص الدالة في أول كل فصل ما هي إلا رسائل موجهة إلى القارئ لقراءة محيطاتها الاجتماعية ، وهي في آخر الأمر المحصلة النهائية للنص ، أو نتاج الوعي الاجتماعي الراصد ، وهي تأتي كما على ، طارحة حقلًا من الدلالات الاجتماعية .

١ - الناس باناس .. ، والناس للناس ، وصاحب الطاعن في السن في كرب ، فيد موت ابنه ماتت أم ابنه . صبح اليوم الأربعاء ، ووقع أمام الصاحب مكتوب الدين مردودة (إسكاف للوحة - فصل ١ ص ٣) .

٢ - مقت نفسك إلى مارق يا ولد ، فانت مفسس ، لكنك لا رين ولا شين - ما دلت الخمرة سرفع الحزن على نفس الصاحب ،

ولقاسم بلديات يكسبون ويشربون ، لو كانوا هناك بالخمار سينادون مات خمرة يا عقال لقاسم والإسكاف وفي هذا تجاني من كل ضيق (إسكاف للوحة - فصل ٢ ص ٧)

٣ - أشرب واشرب ، سأحضر أنا الجهار ، لن أعيب ، لا تفلن يا قاسم ولكن عير .

(إسكاف للوحة - فصل ٣ ص ١١)

٤ - يا عقال يا ساكن البيت العالي .. في عمارتك كهرباء .. عطل الجهار واسمنا غناء للمني أبناء أياها .. وسقنا من حشرتك السوداء لسي سواد أياها .

(إسكاف للوحة - فصل ٤ ص ١٥)

٥ - حد سيجارة . جهارك سباه البارحة بالخمار لا تحب يارجب .. الجهار موجود والخمار موجودة وعقال موجود .. الليلة تقابل .. عقال تأكل لقمة وطعمية سخنة تعال تنفدي .

(إسكاف للوحة - فصل ٥ ص ١٩)

٦ - حشرتك ضربة يا عقال بصرتي ضرتي . عيني يا مير الكلب .

(إسكاف للوحة - فصل ٦ ص ٢٣)

٧ - عروفتك في يدى يا عقال عروفتك سبعة ومخسرة سعة ، ليقال يا عقال يا عقال يا عقال ، ومن لا يبيع لمن يريد أن يشفى - حتى لو كان إسكافيا - يدخل السجن ويدفع المال غرامة ، والحكومة صاحبة ولها رجال في كل مكان . اصمى يا عقال ولن أعطى أحد يلوم لك مخالف قانون حكومتنا المصرية .

(إسكاف للوحة - فصل ٧ ص ٢٧)

٨ - الدنيا بنت الحيلة ، ومثل إن لم يتحارب حل للوف من حرم الإبرة مات ميتة الكلب الحريان

(إسكاف للوحة - فصل ٨ ص ٣٣)

٩ - حال بتلك المحبوسات أفضل من حال ، أما أنا فلا نيب ولا أم : غزالة في البر .. شاردة . بطاردها دوما صباد .

(إسكاف للوحة - فصل ٩ ص ٣٩)

١١ - سعدنى بالخمرة يا فتح الله تعال وحات الخمرة تعال وخط جيتحك رود في جناحي لأطير ، ولا حل لي عيت مرة - لبت ولدتى أمي وأنا أقعد من مصبة فأتع في مصبة .

(إسكاف للوحة - فصل ١٠ ص ٤٧)

١١ - حكنا أربعة .. ولم عد أربعة .. وفي القدي جرى قولان : وجرم له دافع ، وجون حاصد ، وفي القدي جرى لسوا ختام

(إسكاف للوحة - فصل ١١ ص ٥١)

إن الكاتب هنا يقدم من خلال أحد عشر نصيبر (رسائل إلى القارئ) مكونة (كلية مهورية) أخرى مشحونة بالمعطيات والملاحظات الاجتماعية عن الشخصيات والواقع الذي يرصده ، وعلى القارئ أن يوحّد هذه السلسلة من الرسائل ليحسّل بها تاريخ واقع اجتماعي محدد .

والنص يبدأ بعمل حقيق (والحق) ، مقدّم الواقع في وجوده الحقيقي من خلال حركة الدرامية التي تنمو في مثل هذه المواقف الآتية

« في حال كقاسم ، في حال كقاسم الفحل واجب .. الفحل فرض : ولا أحد في أمان من مكر الدنيا . » (مقطع ٢ ص ٥)

« قاسم يا صاحبي .. تعال ، ثلاث كلمات قاه الإسكاف لقاسم بصوت تسمعه كل الخلاق ، وأصك يد أعبه وابن رمانه . »

(مقطع ٣ ص ٥)

قال إسكاف للوحة هذه الكلمات لقاسم بالرغم من علمه أن «كلنا للموت ! ! الموت حوالينا . »

(مقطع ٢ ص ١)

« وضحت الاثنان .. صبحكا بدموع . هما في الحياة . هنا في عبارة عقال فاصدان بشران » (مقطع ١٠ ص ١٧)

بحق الكاتب في رسالته إلى القارئ ما يسميه (رولان بارت) بـ «لغة النص» (١٩) وهو عنوان كتاب لبارث ينظر فيه لإيجابية الكتابة .

«لغة النص هذه من جانب هي العلاقة بين ما بينه الكاتب في أثناء الكتابة ، وما يحسسه القارئ المذرك في أثناء رحلته مع النص

ومن جانب آخر هي الفرج الطموس بالنص ، ورفض الكاتب والقارئ معا للنبي الفنية التصديقه للنص .

• • •

١ - نظام الأداء الفني .

(أ) البعد الشعري :

يقال البعد الشعري عند الكاتب لتصوير الواقع (داخل النص) ، لأن الكاتب لا يعف أمام الأشياء بل في داخلها ، مؤكدا بذلك أن العمل الفني لا يتحقق إلا بالانقياد الفاضل الشامل (٢٠)

ويقوم الكاتب أيضا من خلال مستويات النص بـ «استخراج الأعمق والأبعد في الشخصيات الإنسانية مع كل التفاصيل النصية فيها» (٢١)

بد. بأن النص (مدهشا) ، «لأن الأمر أمر طريقة جديدة في الرؤية والسماع والشعور وفي شعور للإحساس بشكل متفلقا يمكن أن ينفى جميع أحاسيسنا ولهنا للهم» (١٨)

فالواقع كما يراه الكاتب في شموله ليس إلا (مجموع العلاقات بين الذات والموضوع) . وهذه الواقعية ، الآسرة عند الكاتب نصيب إليه الكثير من النص ، «فالتواقعية - إذن - تزيد الفنان غنى ، وتدرجه على مواصلة التوغل بحثا عن الحقيقة ، وتتغلغل به إلى صميم معركه للتناقضات ، حيث يتصجر معنى الحياة ، وتصبح له إدراك الأمر الجوهرى ومباعدة الحقيقة عند التناقضها حتى يمكن إبرازها على نحو أمكن» (١٩)

(ب) البعد اللغوى

اللغة هي «وسيلة الكتابة» (٢٠) وباعتبارها تستطيع سرد الأمثولات الرمزية ، وبواسطتها نصي الكهنة ، كما أنه بدونها لا يمكن اختراع الحمار .

وبما أن اللغة تنطق المستند بطبيعتها ، فاللغة هنا هي المتفرد ، ولأن النص يطرح موقفا (اجتماعيا) و(لغويا) فإن «الحاصل اللغوى لهذا الموقف أو ذلك هو الأسلوب الحر غير المباشر ، أى إن الأشياء والأحداث تعرض لا كما هي في الأصل ولكن بأسلوب علم الظواهر «الفينومولوجيا» ، أى كما يهبها إدراك فردى حر» (٢١)

هذا البعد اللغوى عند القاص يعنى الظاهر عند الله ، لا يمكن بدونها الدخول في عالمه القصصى ، حيث الألفة الشديدة بين العالم واللغة ، كما لا يمكن بدونها أيضا الدخول إلى بنية لفته ، ومن ثم (فهم العلاقة بين الكهنة واللغة) .

والقاص في هذا النص يستعمل أسلوب اللغة الشعبية ، نظرا لأن النص يعبر عن بساطة قروح الشعبية

إن القاص هنا يقوم بإعادة تركيب اللغة الشعبية لإحداث استجابة سريعة بين النص ومتلقيه ، وهو يستعمل بعض التركيب اللغوى المألوف ، ويصبح حصل الإبداع عنده متحققا ، فله الاحتمال أو التفسير أو التصحيح فهو في أحيان أخرى يتمثل الدراكيب المألوفة ، ويصبح على حذرهما تراكييب جديدة وهذه التراكييب جديدة تميل إلى أدهاننا صورة التركيب القديم ، ونوحى إليها بنى من المفارقة في آن (٢٢) يتضح لنا هذه في هذه الحملة مثلا : دهات الحفرة ، دهات جناحي لأطير ، ولا تعرضى للذبح يا أسود الطير» (تصاویر ص ٤٦)

ولأن النص يقوم على الحركة المستمرة فهو يعتمد على عنصرين هما فعل الأمر والمضارع لصنع الديناميكية المطلوبة

٢ - الشخصيات

تتم الشخصيات عند يحيى الظاهر عند الله في أثناء حركتها الدرامية داخل النص بالاعتراق والحرف والإحباط ، بالرغم من انشائها للتشديد للواقع ، ووعيا بالمشاركة فيه . وهذه الشخصيات لا يبدو لنا بأى حال شخصيات محطية أو تكراراً للمعطى بقدر ما تبدو متنوعة وشديدة الخصوصية والتفرد ، وهي لا تحلوا أبداً من الحزن الدائم والتوتر «هذا التوتر بين كمالا الذى يبدو كالفقر ، وتسلطها المتطور ، وتقع مشكلة الزمن في صميم مفهومها» (٢٣)

والزمن هنا هو «المنصر الذى تتكتف فيه ، وهو المنصر الذى يتحدد مصيرها به آخر الأمر» (٢٤)

وفي هذا الزمن أيضا تقدم الشخصيات للكلمة صورة حية للعلاقات الموضوعية للمجتمع الذى تنحرك وتشارك فيه من مفهوم وعيا للتفرد ، وهي ظواهر في الواقع لا تقع الواقع بصفاتها ، بل تبرز للواقع ولذا كغيره من الواقع حقا :

١ - إسكافى الموقف

«جلس الإسكافى على حائط منهدم بين الحكومة من إسكافى المرحاض إسرائيل - وكلم عقالى الغائب

ديا بلا بحيرة لا تنفخ صوبها يا بن الكافرة .. وأنا لا يطيب لي في الدنيا عيش بغير حمر .. جاوبى يا يونايا يا عونايا يا ذيل المكعب يا أكل لحم الخنزير ؟ .. تسبت السوخت يا عقالى .. ولا وفاة في بلادكم ولا لكم صاحب ولا عندكم صاحب سأمق جلدك وأفرى بدلك وألوك عرضك وأقول عقالى لا بنام مع روجت ، وروجت تمام مع الغير من شين بلادها . لكن لا .. هذا كلام بيد حيل أولاد العرب ولا يحرك شمره في دنس الخواجات ..

ويش الإسكافى من الكلام مع عقالى الغائب فكلم نفسه الخالية أيضا

«تنفخ الليل والبهارات وغور وأغور أنا بعد حمرى الشق إلى حرة مظلمة وأنا كفى المديان ويسيل من لى وأنى وأنى صليد وقبح ثم يحضر إسرائيل وميكائيل ويد كل منها مرزبة ويشبان الإسكافى ضربا لأنه شرب الحفرة المحرم وقيل الإنم وشائف أمر ربه .. وهنا عاد الإسكافى الخائف من يوم الآخرة إلى ديباء فلم يجد حمر أم ليليات ميتة القتيير ، تلك التى تنام من القروب للضحى وأطمانها المذكور يمزون ، فهاج قلبه الجسور ، وركل الهواء ، وصح صراخ أم بناته فلم يسمعه ، ما دام الناس لا يسمعون صراخها ، وما دلموا يرونه حل الحائط للمهدم وحده ، يعبر أمره عمره ، فلا صاحب للتفكير مثله . في بلد مثل هذا من أجل أصحابى فطنت ما فعلت ولم يسأل عى أحد .. وهم هناك عاهرة عقالى وكأنى ما كنت يوما بينهم .. وكأنهم ما عرونى في السوق والطريق والمخارة

وميا عيا لحم وللحيرة .. تلك طليح أولاد آدم يحمر في زمن كرمنا ، يأكل فيه الأخ لحم أخيه ، ويبع لحم بنته التى تحاكي القشرة لعجور هالك ... ملعون أبوك يا زمن ، واملعون أبوكم يا ناس ، واملعون كل صاحب يتعن عن صاحبه في يوم ضيق ..

ماذا تريدون منى ؟ أقعد وسط بهان ، ونحشر لحسى في الحميم ، وعلى مور لمبة جوار أعارك العار القاذص وأقصص البرعونة مصاصة الدم ، أم أقعد في السوق تحت الشمس ، أكتب شعرا يعلى ، وألم القفل من ثولى ، بينا عقالى يتسحطر بجواره وعلى رأسه ربشة !!

(تصاویر ص ٢٤ - ٢٥ - ٢٦)

٢ - عقالى

«أنا نصرانى مؤمن كعبرت لما عشت معكم يا مسلمين» .

(تصاویر - ص ١٧)

٣ - قاسم

«عودة الإسكافى إلى المخارة أعادت الأمان إلى نفس قاسم ، وبنفس صافية قطرها الحفرة ، باح قاسم للإسكافى بمر لم يبع به للرنحلة شربة عسرة . «النعل ابن النعل ملشح الحال دعان إلى راحة عطاوته ودهيت معه . في البناء المخصص للعلوم كان تلاميذه يكتبون ويحيطون ويهاجمون الحكومة ويتناشون بطر الحس ، للمعطى رهب وتنت لبككة «أين الطعام باب النعل ؟» ، قال «في أوقات الأكل يأكلون وتأكل معهم» . «كان النعل ابن النعل ينتقل بينهم وكأنهم أبناء حمة ، ويسمع أحظيهم ويلم المال ، وأنا كنت أكل لقط لما يأكلون ، وجاء الوقت الذى حاصرنا فيه البوليس المسلح ، وفادونا بمكبرات الصوت ، ثم هاجبونا لما نعطرسنا في الردود ، فالت دموع وسالت دماء ، ونكسرت أطروح ، وأصابى البارود في عصى - إلا أنى رخت ولا أهرق كعب ، وصحى بككة الكلب يمدم الذهاب إلى المستنق ، لأن المستنق حكومة ، تبلغ أمر كل صاحب حلة في زمن القلاقل لفسكر الحكومة - وفي هذا سحى ، وحشت بصيحة ابن الكلب وفقدت عصى» .

(تصاویر ص ١٦)

٤ - رجب

«بهتتى عند باب الم أنا قد يصحك في المواقف لكنى ريت الموت قطعت الأسلاك بأستان وهربت من حدود مصر إلى حدود ليبيا . تسلح بطلى وأنا أفرج على الرمل الساحى ، وفقدت يروعى من رصاص القناصة النهابين لطاع الطرق أولاد على بمعجزة من الله .. ووقع قلبى لما

رأيت أولاد العرب في الخيش متواجهين والسلاح
يا بن المم خلط الدم باللحم بالرمل .. وأنا لا أقول
لك غير ما رأيت كن على حريصا .. وأسألك هل
يقتدري الآن بعد خضام البدين الحصول على جهاز
آخر ؟

(نصاوير - ص ١٦)

٥ - فتح الله

«أني أول من ظلمني .. كنت أعرف وأنج
جهدى نغمة ظلم مال قليل .. وكان أني يأخذ مني
مدن .. وهكذا صل مع أني الكبير من قبل هرب
وهربت أنا مقلدا أني الكبير .. ولخصيت به صرق
جهد يومى وظلمنى كما ظلمنى أني .. هربت من سلطة
أنى وعشت حياة الصبية المنتردة .. وساقى لي الله
المعلم فمضى لي السرقه .. ومن يومها وأنا أسرق
دخلت مرة ورأيت السارق المظالم المرير ورأيت
السارق المظالم امها .. من قبل الظلم يمشى الظلم
طوب العمر .. ومن يرفض العلم يفور من الطريق بجمعة
مدمرة .. وقد يحصل حل قلب أفندى أو بك أو بكاش
أو درير أو رأس بند .. هل فهمنى يا إسكاف ؟

(نصاوير ص ٤٥ - ٤٦)

...

الشخصيات كما نرى ، تتلاقى ولا تتعارض في
الزمن والانتباه والهدف ، يدفعها كلها وخاتها إلى
الترجيح بها أكثر مما يدفعها إلى التفرع

وهي شخصيات مخرجة وليست ثانوية أو
مساعدات ، كما اعتدنا أن نرى في البيئات التقليدية .
إسها (مور الواقع وبؤرة ضده المهرج) ، وهي
شخصيات تفتحهم الواقع بمسارده ، وتسهم في
تصديده برؤيتها الشعرية .

ومن هذه الشخصيات المخرجة ، يفتح الواقع
صورته الفنية الجديدة ، التي يبدو بها كأنها جديدة ،
يختلف في اتساقه وانتظامه ، وتركيزه وحرارته
الوجدانية ، كما كان عليه في الطبيعة أو في الحياة
الاجتماعية اليومية ^(١٧) ، كما أنها شخصيات تميز
تشكيل الواقع في كل لحظة من خلال رؤيتها
وأحلامها وطموحاتها الإنسانية

أما الشخصية الأثيرة لدى يحيى الطاهر عبد الله ،
وهي شخصية «إسكاف المودة» ، التي تمتد ابتداء من
(الحقائق القديمة) (وحكايات الأمير) . انتهاء
«(نصاوير)» ، فإنها تخرج بالكاتب ولا تنصل
عنه . فهو مثل الإسكاف ، محاط بالمخاطر والنفقات
الراهنة . هذا قد ربطته هذه الشخصية على وجه
الخصوص عاطفة شديدة العمق . فالإسكاف في
أخيه هو الرمز المباشر والبسيط للشعب في معاناته
الحسية من أجل تحقيق أسلامه وأمنه . وهو أيضا
صير واضح من الوعي الجماعي في حركته ومواقفه في
واقع تاريخي محدد في صيرورته . وهو أنشأ شخصية
يهدم لنا الكاتب ميتولوجيتها الخاصة من خلال

صورتها في إحباطاتها وأمنائها
...

٣ - الرمز

الرمز عند يحيى الطاهر عبد الله يقوم بتشكيل
الرؤية الاجتماعية في كليتها الدلالية من خلال الصور
الدلالية التي تتجلى في النص ، حيث تلتهم
الشخصيات بالمراتب ويصعبها البعض .

وهو دمر يكثف الرؤية من أجل كشف العلاقات
القائمة في لبنان وتجزئها . «ولو سلمنا جدلا أن لاعتق
بلا رمز ، ظلم أيضا أن الرمز يهمل إذا فقد ميزة
الوصوح ، فالوصوح ركن من أركان الفن ، وعصر
ملامح لحاله ، وبعبارة يكون (الفن) قد حصر دكنا
من أركانه الأساسية» ^(١٨)

والكاتب هنا داخل النص يحدد وعظه
(بوضوح) من خلال صور واستعارات شعبية ، كما
يرى في هذه الصورة

«قال الإسكاف : سأنتظرك .. لا تخلف الوعد

ولا تكن كالغراب : قال فتح الله : تشبى بالغراب
يا إسكاف ؟ قال الإسكاف : لا .. ولكن

للغراب مع الديك حكاية مشهورة . قال فتح الله :
وما حكاية الديك مع الغراب ؟ قال الإسكاف : في
الزمن البعيد كان الديك يطير وكان الغراب لا يطير ،
ذهب الاثنان إلى حانة وشربا ، غابا فرغ الشراب طلب
الغراب من الديك أن يحميه جنتاه ليحضر خمره ،
وطار الغراب بأنجحة الديك ولم يرجع حتى يومنا
هذا . بينا الديك للعمل يصبح كلما رأى الخمر يتأذى
الغراب . هات الخمره وهات جنتاه لأطير ولا
أترضى للذبح يا أسود الطير ! قال فتح الله : أنا
لا أنطق الوعد . لكن الطيرى مخفرة بالمخبر
ومخدورة بالخمر . تذكرى بالخبر يا إسكاف المودة .
وأطلب لي السلامة ! (نصاوير ٤٩) .

هذه الصورة الشعبية تسم بالمقارنة - كما نلاحظ
لأول وهلة - بين فتح الله والغراب ، وهي مقارنة
صاحبة لنا وفتح الله في نفس الوقت

يقول أتدريه يرتون في هذا المصدد : «لا زالت
تقدس مهمة يطبع إليها الشاعر في المقارنة بين شيئين
لا يوجد ما هو أكثر مبيها تباينا ، والمقارنة بينها
بشكل أو بآخر تفاجنا وتصدنا» ^(١٩)

وهذه الطريقة تتحول الصورة البصرية
التابغة إلى رمز اجتماعي في حاية الاستعارة وفي داخل
البيئة الدلالية .

وفي نهاية الأمر يأتي الرمز الذي يوجع البيئة ويسهم
في تجليها .

الغراب الرماح
الماء الخمره
الشمس الحلم

فالغراب يقود دلاليا إلى الواقع ، والماء إلى
الحمره ، بينا الشمس تقود دلاليا إلى الحلم الذي
يتجسد على عدة مستويات داخل السق الكل للنص
وتروح صحبته جميع الشخصيات . ويصا فإن الرمز
في كليته يقود دلاليا إلى (التداعي) في الماضي
البيد ، في المذاكرة الشعبية ، إلى تلك النصاوير التي
يصعبها الصغار والكبار في ريفنا المصري ، شماله
وجنوبه ، تلك النصاوير أو التنايل الصغيرة التي
نصنع من تراب الحقول وماء البرق ، وسبك حتى لحف
في الشمس ، وظل أبدا شاهدة على زمن الإنسان ،
مثل تنايل الخصاصات القديمة ومحتوياتها التي لم تزل
وستظل شاهدة على زمنها

ول حتى تمثل للشخصيات المخرجة البيئة القويمة
للنص ، يمثل للرمز البيئة التفتية التي تتحرك في خط
متواز والبيئة القويمة ، وقد صممت كلتاها إيقاعا
خاصا يتجلى السق من خلاله ، هذا الإيقاع الذي
يعبر «عن حلم جماعي موروث ومتجدد أبدا» ^(٢٠)

٥ - هوامش

- (١) المصطلح للتأنيذ الإنجليزي (ريموه ريباير) انظر
(الواقعية والرواية المعاصرة - الأكلام أغسطس
١٩٨٠ ص ٢٠٦
- (٢) المصدر السابق ص ٢٠٨
- (٣) بناء الرواية - إدوين مور ص ٣٧
- (٤) الصوت للفرد - فرانك أوكور ص ١٦
- (٥) رولان بارت - من دلالات اللغة إلى دلالات الفرد -
أسيرة السرير - المسكر المعري المعاصر -
أكتوبر ١٩٨٦ ص ١٣٦
- (٦) وثنية بلا صفا - روجيه جارودي ص ٢٢٦
- (٧) دراسات في الواقعية - لوكاش ص ٣٣
- (٨) لوى ماركوريل - السبا الجديدة ص ١٠١
- (٩) الأدب والفن في ضوء الواقعية - حسن مروة
ص ١٣٨
- (١٠) البيرو الجديدة للغة والشعر في إصدار ميشيل روجيه -
فايز مقدس - للفرقة ، العدد ١٩٠ ص ١٦٧
- (١١) وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة - د. دوت صانع
العرب - عام الفكر - العدد ٢ - مسير
١٩٨١ ص ٧٧
- (١٢) القتل بين الأدب الشعبي ولاديب المرون - جيري
ميسودة - غصوة - المصدد السلق
مارس ١٩٨١ ص ٣٨
- (١٣) بناء الرواية - ص ٥١
- (١٤) المصدر السابق ص ٥٥
- (١٥) دراسات نقدية في ضوء تنجيم الواقعي - حسن
مروة ص ١٠٥
- (١٦) أسيد عبد الفتاح حجازي - الأدب - بروم
١٩٦٠ ص ١٣
- (١٧) قلا - وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة -
عامش ١٤
- (١٨) يحيى الطاهر عبد الله ، والمرحلة إلى - ما ور - الواقعية
إدوارد الخراط - الدف والمصدد ص ٣١

الرؤية للدراسات

في

عالم "فساد الأمكنة"

□ مدحت الجيار

الإنسان، من أجل الوصول إلى تفسير لصورته وأول تجليات هذه الرؤية لاسطورة به يمثل في نظام الكاتب إلى شكل جديد من أشكال الرواية هو الشكل المتوحد الذي يحترق هذه الشكوك رؤية في الوقت نفسه فإذا كانت الأسطورة هي الإنسان البدائي وقت وشعاره وأدبه، فإن «عصرى موسى» حاول المزج بين ماعارف عبه النقاد والروائيون من نصيب موضوعى للرؤية إلى جياحية وسياسية إلى، أو نصيب موسى ط، كادوية لتجسيه، وروية ترحلات، ورواية ترجمه نديه ورواية القصة وروية القصص ورواية التفسيرية الخ لمزج بينها جميعا في شكل روى واحد تسمى في «فساد الأمكنة» ولاعجب لي ذلك فاروية، يستقر لها شكل حتى الآن، وهذا هو مايجب للرواية فرصة البحث عن شكل مناسب لمادته الروائية، عن طريق التجريب، ولاعجب، ولتفرج بين ما هو قائم من أشكال روايات متعارف عليها، أو تقليدية، أو ثرائية «كثير الروائيين يجهدون أنفسهم لإشكال عمل يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع صحيح في عصره»، «أول من هذا يكون اختيار الشكل في الرواية موقفا فكريا واجتماعيا وحيا، ويصبح محاولة الأشكال الروائية القائمة محاولة عبادة الواقع نفسه، عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد لدى فيه خصوصية العمل، وكشف عن موقف اندمج، ووجه

ما هو قائم في الواقع إلى ما هو إليه أو تشابه ومن ثم لا يتفصل شيئا عن الواقع الاجتماعي والقصصى، بل تعدل من العلاقة بينها وتوحيها مشيرة إلى توقعات الإنسان في العالم المعاصر من عديد التوقعات، ولكن كيم يستنار الكاتب أن يكون الصراع بين قيم المجتمع الصحراوى وقيم الحضارة الإنسانية في شمولها، حيث ثلاثى محدود الفاصلة بين الأجناس والملايات، وبين الرواياتر، إنها رؤية لاسطورة، تستمر دائما بدائيا بسيطا لتواجه به ظالا معقدا تكنولوجيا للحضارة وورغيا في الإنسان لتتابع المروءة في مكان من العالم لذلك تتحول حريات روايتي على المستوى القصى وتنسحب إلى حريات محاربة تحدث فيها الأشياء ابتداء بمرحلة على ترميز من دلالات العامة المتعارف عليها بين الكاتب والقارئ ومن ثم يمكن من خلال الرواية كلها تمثل هذا، أو استناده كبره، المستغنى بدلالات المرسطة بالزمان والمكان والإنسان وحاورها فحدثت مستوى دلاليا عميقا، إذا لمصرنا مقولة الجبريين التوحيديين «أول شيء إلهاء رواية ذات به مردوخه الدلالة، وذلك انعكاس للرؤية لاسطورة، أو بعبارة لمسطور لاسطورة الذى أدرك به عصرى موسى حالة، وتسمى لدى في مظاهر شكلية، ومن هناك يتأخر من المعنى الذى يحا إليه ألبا والرؤية لاسطورة، لأن وعى الكاتب جوهر الصراع بين ما هو كائن وما يريد أن يكون هو ماضى إلى حول الرواية - أى صيربه انظر إلى اتحاد في جرياته وشعونه - إلى لاسطورة، وقد طغت هذه لاسطورة على عناصر سية الرواية وأدوات شكلها، وعكس ذلك على الكاتب في خلق أسطورة معاصرة لإنسان هذا الزمان، تتداخل فيها المبالغة، وحاور فيها الأشياء

«فساد الأمكنة» هي الرؤية الثانية للاديب «عصرى موسى» بعد رؤيته الأولى الصغيرة «حادث نصف مئة» إلى اشارات مما فيها من عصرى كبرى واجتماعى إلى كاتب رؤية شاء أن يثبت قدمه بمشهد قصصه ثاب وسع واجدد، وقد غطت هذه الخطوة في رؤية «فساد الأمكنة» موضوع البحث، بذكر ذلك لأن «حادث نصف مئة» كانت مرحلة التخصيص والتحصير بفساد الأمكنة، في حادث في نصف مئة في حوادث حدثت في صحراء بنزائية الاطراف، يدب فيه عصرى موسى الأرض عبر الأرض، وانعاد اكتشاف الإنسان الجسد التفتلى، متى - بعدا - شحنته به للحضارة من الطبع وأصبح عبرت تكويبه وحسنه عبادة معقدة، والكاتب - واجيا - يهرب بدنه بعيد صباه الأشياء بادئا مع الإنسان الجسد «كيب» هناك في جبل - اندجيب - بالصحراء شرفيه ووعب بها حرك الأحداث وشخصيات، حدوث من الخارج ويصعبها من تدخل وسببه دما عن تصور في كل مكان من ربه حيث يتدخل بوصف وتعبير والإسعاد حبه، كي من يتصليل في أثناء التحليل المعال برأيه

القسم الأول النقبة

كان وعى الكاتب في اثر بعد في تشكيل رؤيته جياحية بفساد الأمكنة، وكان ذا اثر ابعث في «ضعف ثبات حكمة ومبوعة» كانت انعكاسا حوبا رؤية الكاتب وزاده رؤيته في التفسير نفسه وبعد «عصرى موسى» عاد «فساد الأمكنة» من خلال رؤية مستوحاة، لا تتعامل مع الواقع لاجتماعى، عيسى تصور، معنى شكلى، بل حاور

استعار «عصرى موسى» في «فساد الأمكنة» بعد السيرة والمثمنة في النص، معينا من البدايه وعيه عصاة كانت قد وقعت، وانه إذا بعدا على اجتماعا وقد تضمنت في شخصيه الروى المتصل

من الأحداث والشخصيات في مصرها في الوقت نفسه . ومعنى هذا أنه يختار من الأشكال الروائية التراثية ما يتلاءم مع رؤيته للعالم . ومع موقعه الذي هو سابق على هذه الرؤية السعالية . وهو حتى يستلهم للتحفة والسيرة دور الراوى فإنه يختار بذلك الأداة التي تمكنه من إبراز ذاته . وتسمح له بالتدخل في سير الأحداث . ومن ثم الشخصيات في الوقت الذي يريد . ومن ثم كان الكمال المعروف معناه الكمال الرواية . ومع أن شخصية الراوى خلق جو التلقى الجماعى . وتشترك التلقى مع الراوى طوال زمن القصص . فإسما يمكن الرواى مصرى موسى من الاعتماد على الرواية وشخصياتها ليتأمل كل شيء من بعيد . حتى يلقى من طريقة التلقى ما يعرف بالتمسك . والإيهام الذى ولا يندماج أو التعاطف الكامل مع البطل . بكولا . و نقطة إيب . وإن كان يرى في كسر الإيهام هذا حاصبه برهنية . ولاضربى أن يكون رؤيه للكاتب ذات حدين . تشبه باحدهما التراث الإسلامى والنزول ويحدد الثاني منسوب صجرات العصر الذى تعيشه . فالأصالة الحقيقية معاصرة أيضا .

بصادر مصرى موسى - برعى - منذ التوجه لاولى من شجرة الأحداث ويدخل إليها عبر الوسيط التراثى بديننا ويوظفنا أولا ويكسر حد الإيهام . يقول : **الصراع** . من يتأمل بالاجمال . فإن مصيدك اليوم في واحة موكبة . ماضيك فيها عذراء جليلا لم يعهده سكان مدن . بها اسرك . من سدى الضعيف واحكى لكم صيرة ذلك الاساوى بكولا . . . ذلك الذى كانت فاحشة في كثرة البهائش . " ومن هذا منطق الرواى . وهو صوت للكاتب حتى آخر كلمة في الرواية . ويبرز في حبات جبهة مثلث في طريقة تركيب عناصرية هذه الرواية . وهادئة مصرى موسى تعود إلى نفس السحر تكشف عن رحمة في تركيب نوع في زمن جديدة قدمته في الوقت نفسه . ومن هذا صياغة الأحداث . والشخصيات . والمكان . والزمان . والرواى ايضا . دلالات مزدوجة . وقد تأملت شخصية الراوى عرصة هذه الأدوارية المهيبة تدلالية . عند كثر تدخل الراوى في سير الحدث الاساسى والأحداث الفرعية المكثفة . ومنى من هذا سحر توصف (الراوى) على شخصى وعلى الخيال . لا في حجاب مشير اليه . ودب ميصره الدب مبدعه في حلاله العائيه (لامعة) بدهمه . وركب مع سحر ويوصف وتشجى قد انعم بغير حد لا ديه حبه وحديه . من حد غير مبدعه سحره) فبعد من سحر شعريه جوهر بتشكيل حذر . وقد ساعدت هذه اللغة شعريه على تكبير رويته على ترعب من صوم . ولعلت بعه إلى نعه حذر ناست . الرواية الأسطورية .

وكي هذا أدب الرواية الأسطورية لعالم . فساد الامكنة . إلى ازدواجية جباله ودلالية . إلى إنا الآل بأزده واقع اجتماعى وطبيعى ومعنى بتشكيل بطريقة

جديدة . لتعبر كل ما هو أسطورى الدلالة . وكل ما يساعد على خلق حالة أسطورية يخرج بها عالم جديد (هو الخارزو الحقيقة مائة ولى وقت واحد) يدعونا إلى المكاتب . وأيضا فإننا نواجه أحداثا مشبعة بالرمز . ولغة ذات معطيات مزدوجة . ونقصات مخرج كل هذا في بيئة متجددة ومتوحدة

وليد التحليل من بؤرة الرواية حيث الصراع بين عديم . عالم الصحراء بكل قيمه . وطرق معيشته . ودمته . وعالم اندينه بكل معيذاته ومطامحه . أى بين عالم البساطة والبقاء الصوق والقصر . وعالم التلون والطبع والتشوش المادى وقد ظهر هذا الصراع بدها من العوان . فساد الأمكنة . هل كل الأماكن فاسدة ؟ أجل ! وما الذى أضلها ؟ الإنسان المتحضر المتطلع . الذى ضمن بكارة الحيل والصحراء واحتذى على كل مظهر من مظاهر ثقافتها . ومن هنا تورعت الشخصيات بين هذين العالمين الخواجة أتقون بك . المهندس ماريو . غليل بك شريك ماريو . الحاج ساء شريك أطون بك . وإقبال هاجر . الملك وحاشيته . عالم الفاديين للمغربين الذين وفدوا إلى الصحراء من أجل الذهب . والتلك وكور البحر . وصحرا بكل قم البداوة . إلى صحرة هؤلاء البدو أصحاب عالم البقاء (إسماء . عديده . كرشاب . أبشر . الم أوليك) دورى العلاقات البسيطة المعقدة التى بعد بهم عن الصبح . فقد علمهم الصحراء قيا بيعة ولكنها لم تستطع أن تصدق مواجهة هؤلاء للمغربين الفاديين الذين أفسدوا الأمكنة كلها . أجل . إسم لم يفسدوا المدينة وحدها . بل أفسدوا عالم البدو حين هاجروا إليه . وأقاموا شركائهم عند الناجم . وأخرجوا نروانيا . فلم يتبع بها أهلها البقاء من البدو الرحل . إنما إيليا . و . بكولا . . . هذا كان ضحيين هؤلاء المغربين ولعنهم غير المستول . لقد دسوا آتية من العصر والبراءة (نلاحظ توازيا مع بقاء الصحراء قبل دخول المغربين) وشرشوا على صوبه بكولا (نلاحظ توازيا بكولا مع إيسا والطبيعة ايضا) نتيجة لهذا الصراع غير التكاملى . حين كان الراوى (المؤلف) . وماضيككم . . عذراء حلما لم يعهده سكان المدن . (ص ٦) لم يكن هذا العذراء سوى ما أراد أن يعرض علينا من عالم السماء والتلعائية عند البدو . وقد وصح ذلك من خلال الرواية كلها وليس في هذا الموضع صعب . لقد عرضت فيه الصحراء شئ الفضائل . فأخذوا يشبهون من هذه الفضائل ملاحا يراحمون به محاصر حياهه اليه . إن مبات الخطايا الصغيرة التى تركها في سهوة وسر في المدينة ضد أمعاء وصعد الآخرين . تراكم على قلوبنا وعقولنا . فتخطى في احياء كالنوحوش النعناء . (ص ٣٩) . إن إسان المدينة تحول إلى وحش (حيوان مصرى) . في حين تحتفظ الشبه بالنعناء المزوى . وحيا بال

هؤلاء المنامون يدون كتابهم يستقون أقصم للمستخدمة هناك في مكابهم على لغة المجتمع المصرى وروق سطحه بمجرد أن تلامس أقدمهم ومال شاطئك . (ص ٨٦) ومن ثم فإسم . مكابهم هذه التى برزت على الشاطئ فجأة واحتلت اعيام الصوب . بكرة الضجيج الأولى تولد في بحر المكان . (ص ٩٩) . ول مخرج مسير وصحوا هذه البكرة . هذا كان صوب البكرة المسدد يكسب الدائرة البشرية التى نضم مذكاً وناش وثلاثه بكواب مشكوك في اصدهم وجوانحه كد . (ص ١٠١) . كل ذلك في مواجهة ذلك . عند الاسود العارى لذلك البدوى المصور الذى أوقعه المكان في فضاخ مرجهم المسير . (ص ١٠١) ومن خلال تورع الأدوار يصبح لنا أن مصرى موسى لمح في جدلية اطراف الصراع . فلم يجعل البدو جميعا حاصا . بل أخرج منهم الحاج ساء . كما أنه لم يجعل الوافدين جميعا دورى أخلاق سيئة مسهورة . بل استقى بكولا وإيليا الصغيرة . وأيضا فإن الشخصية الواحدة عنده لا تكون بقاء صرعا أو سوداء صرعا بل ترك الشخصية الإنسانية وفق قانونها الخاص في صراعها مع معطيات الواقع وقوانينه . إن بكولا مثلا شخص مغامر . لكنه عشق الصحراء وتغوى إلى قطعها بها غادرها الناس جميعا إلا هو . لم يستطع الفكك ساء . على حصصا تتعدد لحظة منه (إيب الصغيرة) . وإيب الصغيرة نفسها تتحول بعد حادث اختصاها من طريق إقبال هاجر . إلى امرأة جديدة تنجى إلى الفوة التى تحفظها زواجها من الرجل المصور . وانتظارها لموته حتى تصم ميراثا منه إلى ميراث أبيها حين يموت . وهذا التدخل أعطى الشخصية صفها الإنسانى حين عرضها حارية . وير حلوكها في الوقت نفسه أو كشف عن قانون هذا السلوك . ومع ذلك فن وسنا ان ندرك غير مصرى موسى . إلى الصحراء . من حيث إنها تمثل العالم البديل لم أفراد أن يجد تشكيل واقعه . ولأنها عودة إلى الإنسان الأسان وبس الإنسان المحصار والآلة والمخطط المهيبة . من هنا نأخذ الصحراء بيبها العبيبة . ودلائها الرورية . حين تبرز مع البكرة وتصبح زمرا للأرض كلها في أى مكان أو زمان

ونادى الصحراء . هنا تدخل في البية المزدوجة . لأن الصحراء التى عرضها مصرى موسى صحراء حلت أوصافا أسطورة . أو هكذا . هذا موقع رؤيته الأسطورية

فقد أصمت الصلوس . وشعار الأسطورة . وقلمت نغامين . وخرجت حدث مصرى الأسطورة . وامتدت معك إلى يومنا هذا . وسند من البدايه في النوع الأسطوري في هذه الصحراء . وعلى وجه التحديد مع أولئك سدر المصريين . وحموا جميعا . إلى عهده القديم . نأخذ .

وأسطورة) . فالخالد الأول لهذه القبائل «كوكالوانكا» .
ليس سوى آدم ، فاسم «يقولون إن الله عندما خلق
آدم مثل له الدنيا بقعة بقعة ليردها . فلما رأى مصر
رأى جبل علية مكسواً بالنور . وكان جبلاً أبيض .
فتأده بالجليل فترحم . ودعا لأرضه بالمحصب
والبركة . أيدخلهم الثلج في أن آدم تقدم هذا ليس
سوى جنهم الأكبر كوكالوانكا ؟ . (ص ٢٨)
وذلك الحد الذي أنقى مصر في كهف عميق
بداخل هذا الجبل الأبيض . يصل للمكان .
ويتعد . حتى تحول جسمه فعل الزمن وكبره العبادة
إلى صخرة من صخره . بيما انصرفت روحه نحو
القسم ونجسها بنابح الماء لتشتت في غابة في الوادي
عندما (ص ٢٨) فهذه الصخرة كانت على
جدهم كوكالوانكا ، وجدهم ليس سوى جزء من
أما روحه فقد شكلت هذه الصخرة . القسم
والنابح . اليابس والماء . فلا عجب أن يجد اليد
هذه الأرض . وأن يقيموا في القرايين . وأن يقيموا
ها الطقوس والشعائر . وبذلك فاسم يقولون السيادة
والسيطرة على أملاك جدهم . وكلما فعلوا أمراً وهو
أمام جدهم الصخرة وكانهم يشهدون جدهم كوكا
على ما فعلوه . يؤكدون له أن عباده مازالوا يملكون
السيادة على الصحراء وجبالها . (ص ٢٨)
ولذلك في أن ذلك قد كان قبل أن يفتحهم الغرباء
هذا المكان ومن هذا اعتماد الأسطورة خرجت
صوريات هؤلاء الإسم وقسمهم . فهذا «إيسا» قد
أخذ سبيكة الذهب (التي هي حبة لأما من غير
أرضه) وهرب . ثم راجع نفسه وعاد . وأمسك به
الغريب . وجاء معه الشيخ على إلى الجبل مكسا
خرقان من أخطاب بابل أنجب «إيسا» من شبات .
فطلب من الباشا أن يتركوا إلى شريعتهم . لقد عاد
بذهب . لكن الحقيقة مازال غائبة . وهو في
شربهم يتكلمون إلى النار . تظهر خلق من
الباطل . ويدن فليش إيسا على الخطب استعمل
فإن كان ما قاله هو الصديق صواب يجرى ونسب
النار بفرد . (ص ٣٧/٣٦) ونخرج إيسا من النار
صالحاً . «يجمع بينه ويرعى على الأرض ماداً عليه
في وجهه الطيب . كأنه يشهد على رآه . (ص ٣٩)
هنا نجد الملحقة في أصول التاريخ ونشرت
الديني ويرى المؤلف إيسا كإبراهيم عليه السلام . حين
خرج من النار سالفاً . ويرى الثلاثة الذين أتى به
غتهم في النار (وهي قصة أصحاب الأعدود التي
ورد ذكرها في القرآن الكريم) صخرجوا بها مخلوق
الفيد . لم يحس النار بهم شيئاً حتى ثابهم !
والاعراب . فقد كان إيسا مؤمناً بحكايات الأجداد .

على نفس الأرض الاسطورية غمام الشعائر
والطقوس . فتقدم القرايين . طلياً للبركة . حيث امر
الحاج بقاء الرجال «أن يوردوا الجبال إلى تحت
تسجيم فتدعى طلياً للبركة . جوف الرجال على باب
العمارة يمسكون ويكبون وقرؤون القامح . طائين

لأنهم من الله إصلاح الأخوان . وطائين
لصاحب السادة الحواجة أطول والحاج بقاء دواء
المر والماء . (ص ٦١) ومن حسن استطراد . اتفق
الرأي على أن يكتمر بالغاء صبيحه «في أن شتر نصير
انقوى . ويؤدوا عليه الصلاة وسجود . وبعد
عرجة البئر يمسكون وقرؤوا انشهادين . واقفوا بالماء في
النز . (ص ٥٩) حتى لم يسكنوا من تسيل
لنوى . بسبب املاء البئر بالمطايين . وكما صنف إيسا
حكايات الأجداد . صدق عبد ربه كرشاب .
اليدوي الطيب . قصة عروس البحر التي نصمها
سحكة ونصمها الآخر امرأة . وأقسم أن يظهر بها وأن
يصاحبها . فتقام لمن ابتليهم هذه العروس من
قبل . وصيافة عز عليها مئة فصلها إلى الصحراء . في
نفس الوقت الذي وصل فيه الملك إلى المكان وأراد
أن يرى رجلاً يصاحب عروس البحر . وعلى الرغم من
سحرية المتحضرين وعلى رأسهم الملك . فإن عبد ربه
كرشاب كان يرفضه انتقاماً لثلاثة من الرياه .^{١١}

ويقال إلى نفس الأرض قبايع الحسن البصري
التصوف للمؤمن في هذه الصحراء . فقد كانوا
يقتفون في معجزاتهم (كروايتهم) . فقد «تعل قبل
موتهم جرحه ملحق تلك البئر المرة . المجردة لقبه .
وأمر أتباعه بإعادتها إلى البئر . فصار ماء البئر عليها
مستباح للطايع «ص ١٣٥» ويرتد نيكولا إلى
التاريخ . وتأتي عبارات التوراة عن نهر يخرج من جنة
عدن وينقسم إلى أربعة أنهر : «اسم الأول فيشون .
واسم الثاني جيحون وهو المحيط بأرض كوش . . .
(ص ١٢٦) وأرض كوش المصرية تروى بما نهر
يخرج من الجنة . وفي نفس سياق هذا
الواقع / الأسطورة تأتي عادة «الصراخ في البئر لمرقة
الغائب .» فعين غاب نيكولا عن أعينهم . وجاء
أيشر . ابن إيسا . «تقدم من إيليا . وقال إنه لم يبق
أمامهم سوى الصراخ في البئر . تلك هادتهم
القدمة . لمرقة مصر الغائب للبحر الآن عن نهر
قديمة ولتنحى إيليا وتصرخ فيها باسم نيكولا . قال
جاءها صدى الصوت كان نيكولا حياً . وكان
موجوداً . وإن صمت البئر وانقطع الصراخ دون رد .
يكون نيكولا قد انتهى ضلالي بحر الرمال الخادع . .
(ص ١٤٤) . في عالم تجري فيه هذه الأحداث
وتلقت على أنها حقيقة . لاشك لحظة في تحول
الأسطورة . بكل أشكالها وعجائبها . إلى واقع
معاش . يتحول منطق الحياة . ويتحول الإنسان إلى
إنسان غير عادي . غير منطقي . ويتحول الحياة إلى
حياة أقرب إلى نفس ما إلى قوانين العقل المنصسط .
طخرفة . وللتذكير للمقي نصيب كبير في تسيير الحياة
والحكم على الأشياء . ويمنس المنطق الأسطوري يرى
الناس في صحراء الشرقية (القبو) الدنيا بمنظور
أسطوري . عبادة لصحار إيسا بالنار . وتصديق
ذلك . ثم عادة الصراخ في البئر . وماقولونه عن
جدهم كوكالوانكا . واتصال ذلك . عندهم -

بالتاريخ الديني الأقدم الذي يرجع إلى آدم . وخروج
النهر من الجنة إلى أرض كوش . وإقامة الشعائر
والطقوس . كالتقريب وغيرها . . . كل ذلك إنما يجري
والإنسان عناصر القوى خفية تعد صاحبة الكلمة
الأسخري في هذه الأرض (الأمكنة) . وسنا هنا في
معرض تقيم الفكر الأسطوري : إنا نرى بيان عناصر
الأسطورة والمخرفة . بل المظاهر الدينية بآثاره في عام
بدره عند الأمكنة . من حيث إنها مثل - كما
أسلفنا - عناصر من عناصر السيرة الأسطورية التي
صنعها مصري موسى وأبنا لكي يدخلنا في حياه
أسطورية وينقل إلينا صورة الحياة على أرض
الدرجيب

ول وسنا الآن أن نربط كلات عن جوهر
الصراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية كما أوردناه
من عناصر أسطورية نخل وجه الحياة الصحراوية .
لكي نلهم من خلال هذا الربط قدرة الكاتب على
الإيجاز بتجربة الصراع . الذي لابد أن يحسم لصالح
هؤلاء القرايين الذين يتعاملون وقد يتعاملون المنصسط
للحياة . محددين أهدافهم من الصحراء التي تمثل
لديهم مصدراً للموت لا روح أبداً الأكبر «لوانكا» .
أو عبادة هذه الصحراء والخصوع لقوايب الأسطورية
المخارقة لحقيقة الأشياء .

ومن الرؤية الأسطورية عند مصري موسى يخرج
خط مواز لتألم الأسطورة هو خط التصوف . الذي
بعد وجه الأسطورة الآخر . وإن ارتبط التصوف
بعلمة التصوفة وغيرهم من الطوائف الروحية . ويحاول
مصري موسى أن يصف جو الأسطورة بجو صوف .
وعلى لسان نيكولا يصرح عديم «وحدة الوجود» .
حيث يرى نيكولا أن هناك قرابة عظيمة بين كل
الكائنات الشمس الجبل الأرض بين
البئر (ص ٥٩) والإنسان هو أرق هذه الكائنات .
فلا عجب أن تتحد به الكائنات . وأن يحاول الاتحاد
بها . وهذا يبدأ الصوف قد أتاح للتصوف الفرصة
لإخراج الامتزاج بين الإنسان والطبيعة . بما أتاح له
الفرصة كذلك لتكتشف اللغة عن طريق الإسقاط
والتشخيص . مع شيوخ بعض المصطلحات
الصوفية . حيث نجد مصطلحات (الروح والوصول
والانصال والفرش وغيرها) . يقول . «لكن
مأبده يرتعد كأنه درويش لبسه الوصول
والانصال !» (ص ١١٣) . «كأن تلك الروح
القدمة لتأثر الصحراء الرومانسي إيسا نطل عليها الآن
كما أطلت حل أبيها من قبل .» (ص ١٤٥)

ويعد المؤلف (البطل) . خلال مبدأ وحدة الوجود -
الطبيعة أما للإنسان لأنه يعصرها وهو جزء منها .
ولأن «جسد البشري . وذلك المكان المحدود الذي
يحتوي روحه اللا محدود . قد داب وانتشر وانتشر
عصياً في ذلك المكان الأم .» (ص ٥٥) ^{١٢}
ولا بد أن تنشأ علاقة تلازم بين (الطبيعة الأم)
(والإنسان) . صحيح أن الإنسان يحاول السيطرة

عليها لفهم الضرورة وإعلان سلطانه ، ولكنه في بعض النوت يتلاحم من خلال بيكولا معها في علاقة صوفية . وقد بدأ هذا التلاحم في «أنسة الطبيعة» حين صنع علي المؤلف ، من خلال الشخصية الروائية والوصف ، صفات إنسانية تجعلها تحس وتتجاوب مع الأحداث . لقد عجل له أن يدمج الرجال الذين تلعبهم البئر ، قد نشرت لونها في الصحراء وصيبت كل شيء . فكان الطبيعة كانت دعم ذلك حرية على الصحراء . وما أروعها من حر ذلك الذي كانت تفوح رائحته في الأرض والسماء والخيال . (ص ٥٩) بذلك يجدد يقدد هذه المقارنة دينا شهوة جامعة ، كما أن الحبل شهوة جامعة ، كما أن تلك الصحراء من حبه يسكنها الصوى . شهوة كبرى أشد جموحا ... (ص ٧٣) «أنت تحب الآن هذا الحبل فعلا يا بيكولا ؟» «ماتزالك المذوب في رحم هذا الحبل سوى سعى لزوجه وإيلاده !» (ص ٧٣) «وما هذه الصحور العالية التي تواجهك بين الحبل والحبل كأنها تتحدثك وتطالبك بمطالبها والتغيب عينا غير ذلك النور والصد الطيبين في المرأة . منمن من لفتتها رهيب .» (ص ٧٦) «٧٦»

وبلاحظ أن الأنسة التي أسقطها المبدع على الطبيعة قد انعكست على اللغة أيضا . وجوها إلى لغة شعرية ، كما رأينا في الأمثلة السابقة .

وتجمل الرؤية الأسطورية في رسم شخصية البطل «بيكولا» . محاولة أن تعطي لشخصيته صفات إنسانية ، حين أضفت عليه صفات إنسانية لا تعتمد الزمان أو المكان بل تنطق برسم الشخصية إلى أقصى أبعادها . فنحن مع إنسانا أسطوريا يتسم بكل صفات الشخصيات الأسطورية التي عرفناها في الأساطير القديمة ، بل عرفنا بعضها في شخص الأبياء رمز التصحية والهداء . إلى صبري موسى يذهب بلامح بيكولا الفرد ويمنحه ملامح الإنسان . محملا إياه كل دلالات الخير . وكما يقول جورج لوكاش فإن الروائيين يشارون ركيزة الرواية «إنسانا يلبسوه السمات النموذجية للطبقة ، ويصلح في الوقت نفسه ، في ماهيته كما في مصيره . لأن يظهر مظهر بحال . ولأن يبدو جديراً بالتأييد والمساعدة»^(٨)

ومن ثم فقد حاول صبري موسى أن يحول بيكولا الإنسان إلى نموذج طيب للإنسان مطلقا وليس لطفته حسب . وهو لذلك قد بالغ في تحميل الصفات ، وبالغ في رسمه حتى استغشت الشخصية بظلمات متوعدة من الدلالات الخارجية من عالم الأساطير . وقد دلت هذه العبارة - كما سرى الآن - إلى أن تعرب الشخصية في المطلق ، وصار من الصعب أن نجدها في الواقع . بل أصبح من المعجز أن توجد هذه الشخصية ولا تكون مياضين إذا قلنا إن صبري موسى وضع ثقافته الإنسانية والفكرية تحت تصرف هذا البطل والتي «بيكولا» . ولعل هذا مادعا أحد

الباحثين إلى أن يقرر أن بيكولا «نموذج لأقصى حالات الملاصقة للحاضر»^(٩) وإن كنا لا توافق الباحث في هذا الزعم صحيح أن في الرواية بعض الأوصاف التي تزيد هذا الزعم ، لكن غالبية الصفات والأحداث تؤكد انتماء البطل بيكولا إلى وطن إيطاليا ومناخ مصرى .

ولبدأ من البداية الحقيقية (النفس) ولخص مع الكاتب في رسم الشخصية حتى تتم وتكمل . ترى كيف ركبا منطق الأسطورة وسجها وطبقة أسطورية كذلك . فما هو ذا المعجز الذي أعطته أنه اسم «قدس» . قدیم حين ولدت في ذلك الزمان البعيد . في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن ... (ص ٦) . «حاريا هناك تحت شمس أغسطس الجهنمية» (ص ٧) «يقف بيكولا الذي لا وطن له ، حاريا مصلوبا على الفراغ المتأرجح من الحرارة وسد» (ص ٨) ومع هذا البري وهذا الصلب يقوم بيكولا بطفوس يومية ، هي شرب الخمر «البرتر» وممارسة عمله بين الصحور والرمال . والعمل في وجمج الحرارة الشديدة . وكذلك يفعل بيكولا كل يوم» (ص ٨) «وبيكولا هنا شديد الشبه بغيره» فكما يحمل بيكولا صلب عذابه ويقم نفسه طقس عذاب ، كان صبري يحمل الصخرة التي تتسحرج وتسط فيأني بها من جديد ، وهكذا بلا توقف يتكرر ما كانت إيماعات الصلب في وصف صبري موسى له فربه من السج الذي حمل عذاباته البشر . وهو أيضا شبيه ببيرومبيوس سارق النار من الآلهة ، فقد «سرق بيكولا المعرفة من بحر التجوال»^(١٠) «كانوا جميعا يطمون بالذهب ، يبا بيكولا ميورا يعلم بالمعرفة في بحر التجوال» (ص ٢٣) وصبري موسى يلح خلال الرواية كلها على المشبه بين بيكولا وأوديب ، حتى وإن كان بيكولا قد ضاعج ابنته في الحلم ، حتى يحمل مأساته للضجة يونانية ، تتفق مع المصاهرة التي حدثنا بها في مقدمة الرواية . حين أعبرنا قبل الرواية عما سيحدث للبطل نفساوى على غرار مقاساة اليونانية . فالصراع إنما يمثل دائما بين الإنسان والقدر ، ويعلم الإنسان أن القدر سيصير في النهاية ، ومع ذلك فإنه لا يستسلم حتى يقع القضاء . كما فعل صبري موسى ببيكولا . وقد أخبرنا هو نفسه بهذه القدرة قرب نهاية الرواية حين حاول بيكولا الانتحار والنجاة إلى البحر «كأنما في داخله قلب يترقب تجاه البحر الفصح ليغوب فيه بما يتغل روحه من ورد الائم» (ص ١٢١) لقد حاول صبري موسى - منذ البداية - أن يجعل أصرة بين بيكولا وأوديب بشق الوسائل . جميعهم هربوا يقولها بيكولا تحت فليس منهم من ضاعج ابنته في باحة هذا الحبل ، وعلى وسادة من صحور ، وأولها طفلا ثم سرقه منها وهي تالمة ليظلم منه الدب والصبح» (ص ١٠) وتشدنا هذه القولة حتى نكتشف أن مصاحبه الابنة مخازيه حلقة^(١١) وصم بيكولا نفسه

بها ليتحمل ورد هتك الملك ليكارتها ، لأنه وافق على أن يخرج معه ومع حاشيته إلى الصيد . ومن ثم فقد «أصبحت إيليا خطيبته وحفابه ، لاجته وثوب» (ص ١٢٥) . وكما تقبل أوديب حكم الآلهة . يتقبل بيكولا حكم الله فيه بعد إسماله في شأن ابنته . لأن هناك وعظما غير مرئي كان يربط بيكولا بعيد في الماضي بمره ميتة النبية الخرمه ، فاعبر ذلك عذبا محابا يحمل به . وهكذا بدأ العقاب له صبيح . ان يخرج على المألوف ويصاحج ابنته . فتؤخذ برحمت منه . (ص ١٢٥) . «وقد فقا ذلك الملك بشاب (أوديب) القديم عينه ...» (ص ١٢٦) . وتواريا مع هذا الصبر المتعجب يلق بيكولا باطل إلى الدناب لتبته «فربما شعاعة من بيكولا وثوبة»^(١٢) . (ص ١٣٩) من هذا الثلاث البارير وسيريف . برومبيوس . أوديب . تكون الصورة العامة لبيكولا ، فما احلامه فقد كانت تدعوه إلى ان «علم نفسه مالكا جبالا يؤكد تجرده في ذلك الكون الرابع» . (ص ١٦) . ولقد فقه بغم بنفسه «يعادر هذا الحبل الذي القت به السحابة فوقه ، مرنديا لياب ملك تشورى قدیم برغل في ابنة الملك وعضته . متصدرا كوكبة من عظام المسكة . ختمون بيده موسم ميرس إلهة الزرع والخصب» . (ص ١١٤) وهنا يتفصح التناقض الداخلي في تركيب بيكولا . في حين يحاول صبري موسى أن يضل عليه مسحة صوفية - كما رأيناها مدحا في مبدا وحدة الوجود - ويرفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين اصناف الآلهة . فإن بيكولا يحلم في الوقت نفسه - حين اعتصاب ابنته - بتبيل بسكة . أي بخرقة عظيمة وهذا يبرره انتماء بيكولا للطبق إلى شريحة اجتماعية معاصرة . تبحث عن الجدد . وهنا - فقط - «ارعت صبري موسى الرغبة في رسم شخصية بيكولا في إطار التكوين الاجتماعي والنفسى له» . وإن كانت الصورة التالية تنهى في آخر صطور الرواية صبري بيكولا المرفقة . وقد تبدى هذا في الصفات التي نعنها عن بيكولا المصور (ص ٧ . ١١ . ٥٥) . الوحيد (ص ٨ . ٩ . ٢١ . ٥٥ . ١٣٦ وغيره) . الذي لا وطن له (الغريب) (ص ٨ . ٧٧) . الموى (ص ١٢٢) . المتضرر (ص ٣٧) الخ . وهي صفات - كما يبدو - تتورع بين الواحدية وحرية من جهة . والمتضرر من جهة أخرى

وقد انحصرت هنا على الوصف هذه شخصية بيكولا لأنها تقي يظهر أثر الرؤية الأسطورية في رسم الشخصية عامة في «هواد الأمكنة» .

القسم الثاني . اللغة .

اللغة التي تواجهنا في «هواد الأمكنة» (مع منعكة عن الرؤية الأسطورية وهي من النصات التي توصلت بها ولان مددة الرواية ذات عناصر أسطورية . وغربية . ودينية وصوفية ، فقد نكتفت اللغة وارتفعت فوق مستوى الإشاري وقد ساعد



عن ذلك التكليف الشعري استخدام الكاتب أسلوب الراوى لدى كان يعود صباغها القوي . وقد بدأ ذلك في غبة الوصف والسر على التعبير . بها هذا لأجزاء التي يناسي بها البطل حب أو يحاور طبيعة . إذ كان البطل يكره ما ذهبه تدعى لكل شيء . كل هذا أدى إلى شاعرية اللغة طوال الرواية حتى أنه لم يصعب أن يشهد بكل ماورد من صور شعرية . لذلك ورد عذاج قليله تكشف هذا البعد العمى

«المضيق برأيه الخيال لفرع مرقب حب الشمس» (ص ٨)

«مكان من الأحرار تحت الرأفة فيه علما لاسمك شهيد» (ص ١٤)

«تشرق الصحراء صممة قطعة في مشارق اندهيه» (٢٢)

«وحين وصل الشمس إلى عظمها العمودي في الأفق» (ص ٢٧)

«كان يتجسس صخور السرداب شعف لم يحدث

له أبداً حياً كان يتجسس بأنامله وجوى إيليا (ص ١٣)

«كان الشقاء قد بدأ يفتقر بواذره في سماه الخريف» (ص ٢٦)

«لم لاغوص مباشرة في اللحم لليلور ليدابة النساء» (ص ٩٧)

«بين قفبه بلهت اضلالا ورعية ألق بقرة على بيكولا العارق في العبيوة» (ص ١١٨)

«غبط به الليل الرقاق المساء غلاي نجوم» (ص ١٣٦)

«وحين تغنى الشمس في الغرب . ويرجع الفلور رمادي كتيماً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً...» (ص ١٥٣)

وهكذا يستطيع أن يقطع مقطوعات كاملة . وإن نجد في كل موقف من مواقف هذه الرواية صورة شعرية . ليست رينة لغوية بل وسيلة لإحصاء جو الأسطورة يليق بها . ووسيلة من ناحية أخرى لإبراز قيمة الراوى كالمسيطر على الرواية

«التشبيه هو الأداة الملمح سالد في لغة الرواية . بكاد لا نخلو وصف من . حتى لكاد نجد في كل موقف والتشبيه ذو الأداة تحت التفتاب من طرف التشبيه . وحاول الكاتب أن يستعمل أداة وصفية فقط . يريد بها الإحصاء بانهاده من المشهد ليحقق ذو الراوى . حيث وردت كل التشبيهات على لسانه ورد ما عذاج من التشبيهات الوصفية هذه تبنى حريثات تذكيرها

«كأنها سيوف مشرقة» (ص ٩) . «كأنها قروح له بهام مسحور» (ص ١٠)

«السكة .. كأنها فرع بجنى بها من كل الشرور المهيولة» (ص ٢٧)

«كأنهم رسل قادعون من بعثة قديمة» (ص ٢٧)

«كان صخورها الحادة تظم غليظاً من اللحم والدم والمطام» (ص ٣٦)

«كأنهم آله قديمة» (ص ٦٧) . «يلهون برق يله الرامة» (ص ٨٩)

«كأنهم يطفون غليظاً» (ص ٩٩) . «كأنما في داخله قعر يرقه» (ص ١٢١)

«كأنما بجنى أن يطغوا به» (ص ١٣٧) . «كأنما كان ممكناً لتلك الرضيع أن يتغل من وقته» (ص ١٤١)

وبلاحظ أن الكاتب مستخدم مع تشبيه صبح تبه بصاعف من حدة امصاته . أي من موضوع وتصاته في الوقت نفسه

وإذا حسب مستوى لغة تشبيه والمثله لاسمويه . نحو مستوى آخر من اللغة في «فهاد

الأمكنة» . هو مستوى «العامة البدوية» فضلاً عن مستوى اللغة المباشرة الفصحى حياً يتدخل ابداع بالتصديق واستخلاص الحكمة

وتظهر العامة البدوية حياً يظهر الواقع المروى الحلم أو تنقل الأسطورة ويألف الناس جميعاً من هول الصدمة . ويحتج صبرى عومي في هذه اللحظة . تاركاً المشهد والموقف يعبران عن نفسيهما . معهما الخيال للمحور

عند الصدمة الأولى . موت الرجال الثلاثة في البئر المسمومة . وحسب الرجال تصون ماحدث بثلاثه

قال واحد

نمل البئر عينة بالطين . وقد عرجوا فيه فقال الغلام

«أنا . أول رسييل طبع مليان ردم ماشف فقال آخر

يكون البئر فيه عذرات خضهم - يمكن

- وأنا يكون فيه ثعابين

- يمكن (ص ١٩)

ملاحظ خروج نهضة البدوية بالتدريج . حتى ترك صبرى عومي تدخله محمداً في نهاية القصة دون أن يذكر من القائل ؟ ١٩٦١ . وتشكك النهضة البدوية على آخر أوضح فيها بعد . عندما اجتمعوا لإرساء الغلام لإحصاء وكيل البياض بدور الخوار الثقل

قال الشيخ على لانوى . جاعدين مستظريين

قال رجل يكون بناح اللاسلكى مام

وقال آخر ويكون وكيل البياض مام

فقال الشيخ على

يلعواها الصبح يوم الثلاث ووكيل البياض يحصل هذا الضهر أو بالليل أدى احنا جاعدين . حصل ياروند الشان

(ص ٥١)

ملاحظ هـ التعبير الصوري في كلمات (جاعدين - الضهر - ثلاث - احنا - بناح -) وهي كلمة حيزاً عن فصح البدوي

وينتج أسلوب الرواية إلى المباشرة حين يتدخل الراوى (مذاع) بالتعليق وقول الحكمة الوعظية التي تثبت من ناحية أخرى بروز صوته إلى جانب أصوات شخصياته

«لكي تلك طبيعة الاشياء» (ص ٩) . «وفعل لياا احب بيكولا في واحدة من هاتين المراتين

التي توفى فيها عظمى النظر. (ص ١٨) م
أذكر أن اللغز دخله هو. (ص ٣١).
«كل ما على الأرض دائم التحول والتبدل والتغير»
(ص ٦٥)

وهكذا قرر الشيخ علي أن يدرس في صحن
الدرهيب شقة كاملة للتقدم... (ص ٦٦).
«فالسؤال المصنوع هو من الحياة والموت» فما الواجب
الأساسي فهو العمل الذي لا يهرب منه، وما هذا
دائم فلا توجد أسئلة... (ص ١٢٦)

وهذه المادج السابقة تعكس قدره مدع على
التدخل في أي لحظة في أحداث ربه. كالروى
عما في السر والملاحم

وحسب بكل تحليل لغة الرواية يلحج إلى القاموس
الأسطوري والجد الرمزي للغة. ولتبدأ بالقاموس
المشهور بتعريفات وكلمات استخدمها مصري موسى
للإعلاء بالحو العالم للرواية (الأسطورية) - حيث نجد
تعريفات قرمان - سحر - منكوت - أسطورة -
مبارك - بدائي - مقدس - طلم - وحش - آفة -
حورية - خرافة. ولتورد أمثلة هذا القاموس

«قرمان لظنة وعلاحة» (ص ٩) «كفرمان بين
فراهم حولا» (ص ١٠٦)

«عالم مسحور» (ص ١٥) «... من كانت يهيا جيبا
ساحرة لم تصطد العاشرة» (ص ١١٥)
«الغيوبة السحرية» (ص ١١٤) «كانت مسحورة
بالرحمة... مسحورة بالصغرة... مسحورة برعاية
الملك... مسحورة بالضم...» (ص ١١٦) «لروح
له عالم مسحور» (ص ١٥١)

«الصباح القديم» (ص ١٨) «الزمان القديم» (ص
١٩) «آفة قديمة» (ص ٩٧ - ٩٩)
«كان المشهد أسطوريا» (ص ٢٢) «كانه فرائش
أسطوري» (ص ٣٨) «... وفي هذا الحور
الأسطوري» (ص ٥٩)

«كبحر حرا» (ص ٥٨) «كتلح حرا» (ص
١٥١) «جده المظلم» (ص ٦٥) «الحبل
المحروم» (ص ٦١)
«الهار المباركة» (ص ٤٧) «منكوت قرب»
(ص ١٦) «الحجة - الطلم - الوحش» (ص
٦٦)

بعد لتعريفات السابقة وتبنيها العلوية التي
شربا إليها - صور مصري موسى لنا حالة أسطورية -
أو جزأ أسطوريا يصنع الناس هناك في جبل الدرهب
«صحر» بشرقة. وخرج هذا التصور - كما قلنا -
خلال روية الكتاب لأسطورية لزمان. ولتلك
والإنسان - على نحو جعل النفس «فاد الأمكنة» -
كما أشرفا - في بية مردوخ - أشرفا إلى غليانها
الشعرة والعمرة بوجه عام - فما تجلبها الزميرة عند
خرجت من لحظة البداية التي جلتها بها تحسنا الخلق
للرواية - وهي لحظة الصراع - بين ضم إنسان قلدنود

واليساعة ومع إنسان التكلو لوجا والآلة - وانتهى
الصراع إلى هزيمة البطل بيكولا - وموت يليا الصغرة
الحبيبة - في حين يترك الكاتب شخصية «أبشر»
ملينة بالصورة والامل - تنظر - وتنتظر - عما اكتسبت
من خبرات جديدة - وحلال هذا الحور ديسو - ومر
يشمل الصراع عند قول الرواية إلى آخرها - هو ومر
الفجر - حيث انتشرت صوره في أرجاء الرواية كلها
بأنح من الكاتب - على نحو اكتسب النص (والفجر)
مستوى مريا ساعد على الإحاء بالرواية الأسطورية

من ناحية - وعنى بية النص من ناحية ثاب
وأوحى إننا - من المنظر - لحظة الميلاد
والتخلق سواء من حيث العودة إلى «فجر
الإسباب» - لحظة بين الحيط الأبيض من الحيط
الأسود في حصار الإنسان - أو تنظر بيكولا أو أشرف
للحظة ميلاد الصباح من الظلمة عند الفجر - لذلك
غول الفجر في الرواية إلى ميقات معلوم - نحاول كل
الشخصيات أن يتقدم به في رحلتها وصعها - وفي
رحمتها وبظلمتها وفي حركتها وشعاعها - ونرسل به كل
المواقف

ولتتبع الفجر منذ بدايته الروكية حتى ما يها - يبدأ
الكاتب في تصوير لحظة ميلاد «الفجر» من «الليل»
مزجها لبداية لحظة والحركة

«يصعد الفجر الفضي من الرديان العميقة...»
يتشر على اللال والمصاب مضرأ عبر ظلمة الليل
الكتيفة فيدتها سحبا وللايف - ومع عيوب
الصور الأولى يمر الفجر بيكولا ليولفه -
(ص ٢١) ومنذ هذه اللحظة يصبح الفجر ميقات
البداية - وميقات النهاية - وميقات اتصال عالم من
عالم - ويسو ومر الفجر نحو دلالة البداية

«وفي اليوم السادس هبوا جميعا مع الفجر» (ص
٣٥)

«وهكذا سافر في الفجر بالمباراة الحبيب إلى إدفرا»
(ص ٧١)

«وفي الفجر مستحرة القفلة بصاحب الحلالة» (ص
١٠٦)

«وفي الفجر ذوق الحواجة أنظون بك باب المكينة على
بيكولا» (ص ١٠٩)

«لقد تم الذبائح على جدران صرحه في الفجر» (ص
١٣٧)

وفي من الوقت يسو - مر الفجر نحو دلالة النهاية
«الغاية»

«نمت هذا الفجر الصاعد - فوصلوها قبل الفجر
بقلي» (ص ٤٩)

«قال - إن ثريا طلع أول الصيف قبل الفجر»
(ص ٦٥)

«عط رحاله جولو الماء قبل الفجر» (ص ٦٧)

«ثم تظفر قبل الفجر صاعدين» (ص ٧٩)
«وصحبا بيكولا قبل الفجر باعدين» (ص ١٣٥)
«وظل في الليلة المظلمة إلى الفجر» (ص ١١٤)
«ولم يشع بها تلك الليلة ولم تشع منه حتى صعد
الفجر من الوديان» (ص ٧٥) ومع أن
«الفجر ما يزال جيبا في بطن الأفق» (ص ١٣٧)
يتنظر لحظة الميلاد - كما يتنظر «أبشر» - فسوف يبرغ
هذا الفجر الرمادي بدبلا عن الفجر الدامي الذي
شهد اغتصاب إيليا

«الفجر الدامي انطلق في الأفق فوق سطح البحر
مباشرة - فوق الزمان المنددة التي عاترت تحمل آثار
قلمى إيليا» (ص ١١٢)
أما «صحن الباحة الأحمر» ذاب احمراره في رمادية
الفجر الطالع على الكائنات (ص ١٣٧)

وبعد حادث اغتصاب الملك لأبي يهتر مر آخر
دو شعب كثيرة - تتراوى فيه العوم خفيفة
والرمية - غادر يدون يدحوى العربي لأن حيس
الشاذل في الليل - أي في نفس ميقات اغتصاب ياب
الحبيبة الصغيرة وكما : «لم يلحظ أحد في ذلك الليل
الخلوى - تلك الصغرة الطارحة التي جديها راحلة
الذبايح وفصلها - فأخرجها من مكانها البعيدة في
ثم الخيال الماوراء جاءت كحرم من بعد - لتتفر من
القوم لحظة أو هدأة لتنفس من على انفضاض واحدة
مفاجئة وموقفة - ترتفع بعدها وهي تحمل في كتابها
زروس الذبايح أو أقدامها» (ص ١٣٣)
وتتواى هذه التفصيلات الخاصة (بالبداية
والصغرة) مع تفصيلات «اغتصاب ياب - الملك
وحاشيته» على المستوى الرمزي للرواية - في نفس
الوقت الذي تتواى فيه الطبيعة البكر قبل العراء -
واسياكتها بعد لزولهم إلى أعماق مناجمها - مع إيليا
قل لغاتها بالملك وبعده

وتقدم الأحداث غمرة هذه الأتام «طعلا»
سيكون ضحية وغربا بيد بيكولا - فقد رأى بيكولا
«بين خياله صفرا جارحا من تلك الصغرة بيبة
الربش - الصغرة المظيرة - حوم في السماء»
للاقصاص - فحصل في هبابه تلك المهرينة
المطروحة حلالا له - غيرتها في السماء - لزمان
شعاع من بيكولا وسوية ! (ص ١٣٩) وبين
بيكولا في الواقع بالطفل - بعد أن يسرقه - للصغرة
والحيوان المتوحش - وحسب رأى أهل الدرهب
«هات لحم على الصغرة» وشهدوا آثار أقدم
حيوانية مطبوخة أطعمها وحالب بالدم وشهدوا
القاعة المشرقة التي غرق بياضها في اللون الأحمر
القاني - نكسوا رؤوسهم وهم مجمعونها ويظفونها -
(ص ١٤٣)

من هنا لم يحاذق الرؤية لأسطورية في «عساد
الاسكنة» الواقع الاجتماعي على الرغم من نظائره



وبعدهم يمين الرومان والعرب بل به إلى هذه
النجم على وجه التحديد كان محمد علي ، ولي
دمصر ، يرسل عماله الألبان (ص ١٥) إلى تلك
الأيام كان للاجانب في مصر كلمة عليا وحتى يكاد
يكون موزوناً (ص ٣٣) وسنهي الإشارات
التاريخية (الواقعية) في نفس الوقت - مع الحديث
من الملك للفتناب وحاشية

... يا جبال نحوي قرواً متنوعة من كوز العادن ،
أرضي لا يملكها أهلها يترج إليها كل راقب لفتناب
وجزء ، ويستخرج نوعها كالحمر ، فيصبح مالكا
لواحد من هذه الجبال العظيمة التي لا يملكها أحد
حتى الآن . (ص ١٥) هاهي هي السرايب
المهجورة تحكي له قصص القراة القديمة الذين
كانوا أول من استخرجوا الذهب من الصخور .

الأسطورية التي كشفت عنها في القبة - اللغة -
الرمز ، فإن الكاتب كان بين كل لحظة وأخرى يحتاجنا
بأحداث تاريخية تشدنا إلى واقعنا التاريخي منذ القراة
حتى عصر محمد علي وخلفائه ، كاشفاً عن حالة مصر
في تلك الآونة ، مشيراً إلى الهدف الاقتصادي الذي
ربط القراء بهذه الأرض البكر . ولبدأ معه من
البداية عند حديث عن الصحراء «مكان الرواية»

• هوامش •

(١١) انظر وادي رافدا آخر لنفس الملاحظة كلها ص ١١٦ من
الرواية

(١٥) هناك تور من آخر من يلبا والسيدة مريم لحظة
لإحساس بالطين ، ولأحت من إثيا بعض الاعراض
التي لوحى بحسبها فارتبكت ، ص ١٢٧ ولا حظ
قريب العبارة من أسلوب الإنجيل ، ولواري : «يسا»
مع عيسى

(١٦) انظر حديث عن قبيلة الكريشاب القديمة حاملة لثانيد
العرف ص ٦٨ من الرواية

انظر تعليق Roger Diame ، حول الروح الاسطورية
في حثاله
2 novels : natural, supernatural 'Seeds of corruption
and the house of power. Los Angeles Times Book
World.

وانظر إشارة غالب عنها ص ١٩٠ ، وص ١٩٢ من
ملاحظات الرواية ، حول التراث الفني والفنسي ونصوص
المشرك في رسم بيكولا خصوصاً

(٩) محمود الزحلاوي - معجزة ماهرة في الرواية العربية يطلب
عمر عري - مجلة المشرق فبراير ١٩٧٨ ، وانظر حديث
غالب عنها ص ١٨٦ من ملاحظات الرواية حول حسن
الحكرة

(١٠) رواية عن ١١٩

(١١) الرواية من ١١٩

(١٢) رواية من ١١٩

(١٣) انظر الرواية من ١١٩

٨٥ ، ٨٤

(١) جورج لوكاش ، الرواية كمنهجية مورجوريت - ترجمة
جورج طرابنسي ، دار الطليعة - بيروت فبراير ١٩٧٩
ص ١٣

(٢) فساد الأمكنة ، ص ٩

(٣) انظر صورة مريان مثالي ، يوحى بتلك دلالات الرمزية لهذا
القريان ، كما يشير لها بعد إليه ، ص ٨١ من الرواية

(٤) فساد الأمكنة من ص ٨٦ إلى ص ١٠٥

(٥) انظر : سير التكوين ، الإصحاح الثاني ، والرواية
ص ١٢٦

(٦) الرواية ص ٦٣

(٧) الرواية ص ٧٩

(٨) جورج لوكاش ، الرواية كمنهجية مورجوريت ص ٦٣



دار المريخ للنشر

آخر ما كتبته الشاعرة المراملة :

صلح عبد الواسع

نفض الفكر

مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والعالمي

تقديم : د. عز الدين الهميل

دار المريخ للنشر

تقدم أكبر مجموعة من الدراسات العربية والإسلامية وعلمون المكتبات والأدب العربي وعلمون التربية

دار المريخ للنشر

الرياض - المملكة العربية السعودية
ص ١٧٤ - الرياض

المكتبة الأكاديمية
(١٢) شايخ التحرير - الدقة

تحليل بنوي :

ألف ليلة وليلة

الكتاب الذي بين أيدينا عمل جاد وعلاق ورائع ، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبي عريق مؤلف لنا جميعا ، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقنية محاولا فهمه وتفسيره من خلال تحليل مضمونه وأحيانا شكله ، ولكن كتاب المذكورة لربال غزول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مباشرة كل المائدة

ويضم الكتاب ثمانية فصول ، عرضت المؤلفة في الفصل الأول من صرح الدراسة ، وتناولت في الفصل الثاني ما تسميه بالقوى والمتغير الأساسية في النص وبعد ذلك قامت بتحديد الخط الأساسي لقصة الإطارية (قصة شهرين وشهرين) . وقد قسمتها إلى أربعة أقسام ، مسجلة أن منها الأساسية هي الثانية ، فكلا شهرين وأخيه شاه زمان - علي سبل المثال - ملك يحكم مملكته في سعادة بالغة يمر كلاهما بحجرة منيرة . ولما يحكى القول بن شهرين وأخاه هما بمثابة الصوت والصدى وكذلك تمثل هذه الثانية في علاقة شهرين بأختها جيزاد . ثم تذكر المؤلفة أشكالاً مختلفة لهذه الثانية ، وترتبط بها وبين بعض الظواهر اللغوية ، فالتراجع بين الشخصيات يشبه التراجع ، أما على مستوى أحداث القصة فإنه يصبح تكراراً . وتتناول المؤلفة في الفصل الثالث ما تسميه بالشرائح الثلاث للقصة الإطارية ، وتعالج في الفصل الرابع والخامس والسادس ، ديبات سرد القصص الدائم ، ففي الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة الملك هيرشمان وولديه شركان وضوء الكوكب ، وفي الفصل الخامس تتناول قصص الحبرون في ألف ليلة وليلة . منية إلى أنها تؤدي وظيفة التشبيك ، وتتناول في الفصل السادس الذي يحمل عنوان الاستعارة الخلوية ، قصة ستيفان وتقدم في الفصل السابع دراسة لقصص المغاربت وبين مدى تشابهها مع القصة الإطارية ، ثم توجز المؤلفة ما وصلت إليه من نتائج في الفصل الأخير

وتقرر المؤلفة في مقدمة الكتاب أن الغرض من كتابة هذه الدراسة ليس إصدار حكم نهائي ، بل هو إثارة هذه الظاهرة المزخرفة التي تسمى بالأدب . إن تحليل النص يساعدنا على فهم ما جاء ياكوبسون «أدبية الأدب» - أي هذه الخاصية التي تجعل من حديث ما أدبا . وعجزة «أدبية الأدب» ، خاصة ووالصحة في الوقت نفسه . ويبدو أنها - في مجال النقد البنوي - تعرض أن الأدب «دراسة متكررة على عتبات الخاص في التعبير» على حد قول ياكوبسون (ص ٣٥) . بل إن المؤلفة ترى - على مستوى من المسببات - أن الأدب إن هو إلا محاكاة للأدب (ص ٦٠) ، وأن شهرين يحاكي المحاكاة (ص ٦٦) . وأن ألف ليلة وليلة ، «إما هي قصة عن عملية القص ذاتها (ص ٦٠) ، إما عمل يمر عن برهيقا غريبة ، حيث لا يفلد القص الطليقة بل يحاكي القص نفسه (ص ٦٥) . ويؤكد هذا الموضوع في الدراسة التي تعرض لها ، على نحو يجعل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد يبرهنون لا هم هم إلا التأمل في الأدب وفي فن الرواية



فريال جيسوري غزول

عرضه :

عبد الوهاب المسيري

والقصبة التي نواجهها هنا هي ، هل النص لأدبي تعبير عن واقع ما أو محاكاة ؟ (ونعرف هذا الواقع بأي طريقة تريد ، ونعرف قوانين هذا التعبير ز هذه محاكاة بالطريقة التي شاء) ، أم أنه تعبير دائري (وفكرة الاستداده فكرة أثيرة لدى المفكرين والنقاد البيويين) ينتج حول هذه أدبية - قصصية القصة - أو تصويرية لاساطير التي تحاول تبني شراوص في يصل إليها ؟ ولكن لم لا نقول

المر للنس - رغم سوقة المصطلح - حتى يرتبط بين الخاص والعام ؟ وإذا نحن قبلنا التعريف الذي يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة ، فهل نستمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى ؟ هل «هلمت» في كتابها مسرحية من النص الدراسي - وهل «صغى» أجيب «نفس» لتجيب سرور مسرحية عن بناء نوال الشعبي - أم أنها تعبير عن واقع يساق بشكل النوال الشعبي مكونا من مكوناته الفلسفية والفنية

الأساسية ؟ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب محاكاة للأدب ، وقد كان النقد لأدبي يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى . فهل يمكننا أن نجد الأدب من أن يتحول إلى مجرد «دبة» ؟ ومن الواضح أن للمؤلفة لانتهم كثيرا بحكاية وأدبية الأدب «هذه» فهي في دراستها العظيمة تجاوز هذه التهود الفجعية التي فرضتها على نفسها لتتأمل مع مولد وقضايا ليس لها علاقة مباشرة

بالأدب . قل حديثا عن الخط الأساسي في بعض القصص تصفه بأنه يؤدي إلى لغة ثم روال هذه اللغة . ثم تصيف قائلة إن الخط يدل على وجود صدى من الأساطير السامية (ص ٣٦) . وفي حديثها عن العلاقة بين شهر يار وشهر راد تشبها بمبدأ اللين واليانج في الرزمة الصينية للكون ، فيها مبدآن متعارضان لكنها بكل الواحد منها الآخر (ص ٤٣)

وأبضا فإنها في حديثها عن وظيفة نظم ليلة وليلة (ص ١٥١ - ١٥٣) تخرج عن إطار أدبية الأدب وتتحدث عن النص الإنسانية (هذا المكيان الذي صفته كثيرا في الأعمال الأدبية السبوية) ، إذ إنها ترى أن النص لا يؤدي إلى الكائنات (الظهور) بل إلى الكائنات (تكرار الطاقة النفسية) وتقرر المؤلف أنه من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض المواطن من خلال ألف ليلة وليلة ، وعلى وجه الخصوص المواطن التابعة من الفرائز المدلونية ، وترسطة باهرمت ، ولكنه على الرغم من التعبير عنها لا يتم «تظهرها» بالمعنى الأرسطي . بل العكس صحيح ، إذ إنه كلما تم الإنصاح عن هذه المواطن طالبت بالفريد من الإنصاح . فالمنهج أو الفرائز يستمر طاقته في القصة ، تماما مثل شهر يار . ومن أجل أن يتوصل المؤلف إلى تعريف دقيق لوظيفة النص فإنها تغطي تشبه أثره في الفرائز بأثر الزار والزار مشاهد إسدي - كما تقول - تشترك في النساء أسلميا . وتلبس في المربضة ثوب العروس (وهذا يطبق على المرضى الذكور أيضا) . أما الشبهة الأخيرة فلاسيها حسب الشخصيات التي تتضمنها واستمارة حلقات الزار هنا استمارة طريقة ، غير مستفاد من عالم الأدب . ويبدو أن شهر يار هو المريض الذي حقه حمل الزار من أجله ، ولكن شهر راد ولاشك هي «شبهة» التي تسأل أولا عن طبيعة مرض الملك . ثم نحصى فنقص عليه عددا لا نهائيا من النقص . وهذا يؤدي تعبير الشبهة للاسها . ولينا المؤلف أيضا إلى أن عصر التضحية أساسا في الزار ، إذ عادة ما يضحي بذلك أبيض أو أسود . وهذا الجانب في الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود في ألف ليلة وليلة ، وهذا ذكرنا بأن شهر راد الشبهة هي أيضا الصحيحة

وكل هذه الآراء لها طرافتها ودقتها ، وقد نكتفئ أولا معها ، ولكنها تبين أن المؤلف لا ينفذ على مستوى أدبية الأدب وحسب ، بل يتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير ، أو عالم السحر ، أو عالم النص الإنسانية ، ثلثي بتفصيلات تنهنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة . وحركتها هذه بين عالم الأدب وعالم لغوي هي أكبر دليل - وكأننا نحتاج إلى دليل - على أن الأدب ليس ملقا حول نفسه ، وأنه لا يماكي نفسه ، بل يماكي عالم الإنسان بكل تعقده وغموضه

ولكن من القريب أن نقف السبوي الذي يصر على أدبية الأدب وعلى التعامل مع النصوص وحسب يوصفها «كلا مستقلا بذاته» (ص ٢٣) - كما تصف المؤلفه نظم ليلة وليلة - يصر أيضا على أن النص الأدبي ليس هو الهدف النهائي من العملية النقدية ، إذ تقول المؤلفه إن النص إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة يمكن أن يحددها لثرة في صوص لغوي وفي نظم أخرى للاتصال ، وتضم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية (ص ٩) . وفي هذا انتقال جاد من النص في حد ذاته إلى النص بوصفه تعبيرا عن محركات . مثل الوجدان النفسي (ص ٩٠) (دون ذكر لأي شعب) أو «الغفل الجسمي» (ص ١٤) أو نظم الاتصال التي أنشأنا إليها . وأجابتنا يصبح الهدف هو محاولة فهم تركيب عملية القصص (في النص) أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبي بشكل عام . وبغض النظر عن الهدف للعلم . فإن النقد السبوي يشهد بدرجة عالية من التحرر . ويبدو أن السبوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من البنية والدفعة الضخمة . تحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - كواحد القصة - الأساطير التي يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - النباتات المتعارضة) . وهي مطلقا ليس لها وجود خارج علنا . ولذا فهي تكاد تصبح تعبيرا عن شرب من ضروب الطولية للمادية إلى صبح للتعبير

ويشغل البحث عن الفئحة في فكرة النموذج . وهو الميكال التصوري للعلاقات السائلة في الواقع أو في جوانب منه ، التي تهدف إلى إصاح هذا الواقع وتسهيل عملية إدراكه . وفكرة النموذج فكرة أساسية في هذه الدراسة ، وثمرة مباشرة لأهدافها التحليلية (ص ١٠) . وقد ظهرت فكرة النموذج بوصفها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين ، وبخصوصا في العصر الحديث ، هي قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والوقائع التي لا تنهي من جهة ، والحس والفروض النظرية التي لا تنهي من جهة أخرى . وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقل الذي لم تجرده من التفاصيل والتجارب السابقة ، أداة تحليلية مهمة ، شريطة أن ينظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع ، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية ، قريبة الاحتمال . وهذا الجانب الاحتمالي للنموذج الشكل هو محاولة لحل الاستغراب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة . إن النموذج هنا بعد أداة جدلية ، لأنه معتم على كل من الواقع والنظرية . إنه في نهاية الأمر تعبير عن تكامل الآفة (التي ترى التفاصيل المتناثرة وانباء الكلي في نفس الوقت) ليس من صلب البشر . وسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه متماثل مع الواقع وإنما هو كما قلنا مجرد إطار

ولكن يبدو أن الفهم السبوي للنموذج أو البناء الذي يتم استخلاصه من التفاصيل يختلف كثيرا عن

الموقف التحليل الذي أنشئت إليه . إذ يتنبأ النموذج ويصبح (مثل معظم الظواهر التي تتحلل عام السبوية) ملقا حول نفسه ، فيخرج ليبي شراوس مثلا أنه بعد تجريد النموذج من الممكن إحصاءه للمميزات المعينة المختلفة لاستخراج علاقات (شككية - معقبة) محددة ممكنة . يقوم بالبحث عنها بعد ذلك في الواقع . بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية أو طريقة منطقية مثل «-» . ويذكر ليبي شراوس أن منه نموذجا أكبر (مطلعا ؟) أو سيناريو كاملا (بالنص الكلي والكلي) يتحقق بشكل جولي في جميع المجتمعات . حتى إنه عبر ذات مرة عن رغبته في أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذي تم عن طريقه التنبؤ باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة لعلما تم اكتشافها بها بعد) . هذا الجدول يصر كل عادات البشر . حقيقة كاتب أو خيالية موجودة أو ممكنة . ويستصبح مهمتنا بعد ذلك أن نراقب المجتمعات لرى أي نوع من أنواع السلوك (معروف عن مقدما من غريظتنا الصربية) يشبه هذا المجتمع أو ذاك . وبذا يصبح التنبؤ بالسلوك الإنساني ممكنا

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء في القرن التاسع عشر . وهو حلم متنسق مع الرعة ابيكانيكية في المجتمعات الصناعية . وبخصوصا الراسمالية . ولكننا لحسن الحظ - بدنا نكتشف أن الحلم إن هو إلا «كابوس» . وأنه علاوة على ذلك مستحيل التحقق ولذا فكرة النموذج اكتسبت البعد الاحتمالي الذي تحدثنا عنه ونحول النموذج من المثل الأعلى والعبء إلى مجرد الإطار والوسيلة .

وحينا يتكلم علماء الاجتماع الآن عن المجتمع التقني ، أو المجتمع القليل ، فإنهم يحتفظون المرة تلو الأخرى ، ويؤكدون أنهم يدركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة المضمرات التي سادت لفكرة السبوية البسيطة التي سادت العلوم الطبيعية والإنسانية في القرن التاسع عشر ، والتي انحسرت عن العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ساكس سبيرو ، ثم بندات - وهذا هو المدعى - تنحصر عن العلوم الطبيعية دائما ، فالحيث هناك الآن هي عدم التحدد ومن الصعوبات الإجرائية) وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل العبيبة فإننا حيا يصل إلى عالم الأدب تصبح حلقة النموذج بالتفصيلات أكثر تورا . تفصيلات الواقع (الاجتماعي أو التاريخي أو الطبيعي) أكثر حضورا للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبي ، بل إننا في تعاملنا مع العمل الأدبي لا نحاول أن نعرف القانون العام الذي يحكم العمل ، بل ندرس الكيفية التي سم بها غرق هذا القانون ومعاورته . فمجرد العمل هو ما مهمنا ، لأننا إن لم ندرس هذا التمرد فإن حدود التحلل للمعنى الذي

ينتمي إليه منتظم ويصبح علم اجتماع أو علم أنثروبولوجيا ، وأيضاً فإننا في الدراسات الأدبية بيننا الظاهر والباطن ، فالباطن وحده مجرد ولا لون له ، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشروعة ، مثلاً أن الظاهر وحده ضائع ، وأن الاتصالات المضمونة وحدها مصحلة

وإن كان بين خردوس يصبح الأساطير تقاليده مصفوفة ، ومعدجه الرياضية فإن النقد الأدبي ليس يقوم بعمله بمثاله حين يتناول الأعمال الأدبية ، إذ يقوم الناقد بنسبى بعملية تبسيط النص الأدبي ، ويستبعد الاتصالات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمعنى الفلسفي) ، وبما لا شك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط ، ولكن لا يصلح بهذا أن يبسط الواقع إلى أن يصل إلى المبادئ المعيشية التي لا تتغير ، لأننا بذلك نكون قد أضدنا النص الحياة والخصوصية ، ويمكننا أن نوضح هذه الخطوة بدراسة حديث شريفي عن علاقة الإنسان بالخيران (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «عذبت امرأة في هرة حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار ، فلا هي أظمتها وسقمت إذ هي حبستها ولا هي تركتها تأكل من خشاش الأرض» ، أما الحديث الثاني فهو : قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : «يما رجل يمشي ، فاشتد عليه العطش فنزل بئرا فشرب منها ثم خرج ، فإدا هو يكلم يبعث ، يأكل الثرى من العطش ، فقال : لقد بلغ هذا مثل الذي بلغ في ، فملأ فيه ثم أمسكه بهيمة ، صلى الكلب ، فشكر الله له ، فصر له ، قالوا : يا رسول الله ، وإي لنا في القيام أجزاً ؟ فقال : كل ذات كبد رطبة أجر» (أي كل حي من الحيوانات والطيور والوحوش) ثم حاولنا تطبيق النموذج البيوي الذي يتناول جريد نية الكاتبة وحسب فإننا سنصل إلى الحدود

التالي
بمسرة - قسط - جوع - ريسادة
خروج - موت - جهنم
حل - كلب - عنصر - سيب
حياء - حنة
إنسان - حبروان - غيباب - فعل - نتيجة
مادية - نتيجة روحية
لاعل - مفعول - فعل - نتيجة
سبب - نتيجة

ويمكن الحديث عن التصارصات التالية بين الحديث الشريف الأول والثاني (ونصل هذا مع أصل وطالبنا أسبانيا لطرفة هذا التدريب وحده) ، أو عن بية الفعل والفعل (أو ربما المصاف والمصاف إليه أو الكتابة ، عن أساس أن علاقه السبب بأسبجه علاقه مجرد) ، وهذه نتائج طرعب بل وأهميها ، ونكسب لو وصلت إلى هذه النتائج ولم أزد لك كس لم أعليه مدعته

(وأكون مثل ميت بن صمان الذي لا يحلل ولا يستوعب) ولكن النموذج البيوي يحرص هذا على اهلل ، خصوصاً إذا تبينا وجهة النظر القبوية لقائله بأن اللغة هي التي تتكلم من خلال الإنسان ، وأن الذات الإنسانية (الواقعية) إن هي إلا جزء من بناء شامخ يتحرك من حلاله ، وما الذات سوى مجرد حامل تركز عليه البية أو البيات^(١١) (يتبأ فوكوه) باحتواء ظاهره الإنسان كليه لأنها ظاهرة غير ذات مان ، بل إسباوع من أنواع التصدع في النسق الكوني الطبيعي وهو بهاجم سدر لأنه يداع عن الواقع الإنساني التاريخي ويتحدث فتوسيع عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية طاعة^(١٢) - كله مبي للسهول إن أردنا استخدام مصطلح بيوي) وحينما يتكلم النموذج مستعلا عن الذات الواقعة فإنه يصرح علينا الاستة التي يريدنا هو لا الاستة التي نود أن نطرحها عن على أنفسنا وعلى غيرنا وحيه ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفيين السابقين ، ومعتنا عن أنفسنا النموذج ، لسأنا برصنا مسلمين علاقة المسلم بالصيغ والكنوز ؟ وسأنا برصنا نقادا أدبيين ، لم المرأة والقطعة والرجل والكلب ؟ ولم الربط بين السفها والجنة والفروع وجههم ؟ بل لنظرنا إلى قصة الحديثين الشريفيين لتكنمنا الصورة ، فالحديث عن امرأة يتصل بإمكانية إطلاق سراح المرأة كي ترحى في خشاش الأرض ، صلى الرخم من أن الحديث في بيته المهرقة يسبي في جهنم فإنه قد صعد يسبي في الهواء المطلق والحديث عن الرجل والكلب يسبي إلى الجنة من ناحية البية ، ولكنه في النص المنعج ينسبي جماعة المسلمين إلى سؤال الرسول في دمنة ، لعلمهم بإنسانية الإسلام للطرفة - ما إذا كان لنا في الياء أجز - فتأنيهم كلمات الرسول حاسمة مطمئنة والحديث الأول قصص ، أما الحديث الثاني فيبدأ بشكل قصص ولكن عناصر الدراما تتسلل أولاً فاعل القصة ثم يسبي بشكل درامي مباشر في الحلول بين الملمحي والرسول .

كل هذه العناصر العامة الثنية والأعلاقية جعلها النموذج البيوي ، وقدما قال بلوطرخ : حينما نطأ فشموع لكل النساء جميلات ، وهذا حق ، ولكنه أيضا باطل ، والسألة تتوقف على المستوى الذي يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء ، فنزل بلوطرخ حق في بعض الوقت فصعب ، وفي بنية الأوقات تصبح النتموع مهمة ، بل وفي غاية الأهمية ، وحينما كان الملك على فراش الموت ، في قصة أناتول فرانس ، وطلب من كبير العلماء أن يخصص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة ، فحصل هذا شاكرنا يعطائه للبدا البيوي للكاس في تجارب الإنسان والإنسانية ، لقد ولدوا ثم تملأوا ثم ماتوا ، وقد صدق كبير العلماء ولا شك ، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى حلول يشه الجداول البيوية الرحية

ولادة - علقب - موت
ثم هم للعداب والموت في اصطلاح واحد

«سالب» ، والولادة ومرها بموجب ، تصبح البية الأساسية كما يلي : + -

تصبح البية إن هي الصب ونكر كبير العلماء يعرف - ونحن نعرف - به حتى يكون الملك على فراش الموت فليس هناك مع من الوقت ، ويصبح الملكات اقرب إلى انصمت منه إلى اللغة والكلام ، إذ ما فعل تمام المصل أمام هذا الشيء الذي يأتي للمعير وإنشاء ؟ تب لتعاضل بل ونحن نتجرد من كل شيء ، ونصل إلى الحد الأدنى الذي لا خلاف عليه ، ولكن بين تولادة والموت مشوار طويل وعذابات مشروعة وأمرح لا حصر لها ولا حد

في كثير من الأحيان يحرص النموذج البيوي على المؤلفه فنه ونسطة فتحاول أن تصل إلى البيات المهرقة للأعمال الأدبية ، فترى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام

الرجل - الصيد - العردة
ونعتقد مقارنة بين رحلة سندباد والقصص الشعبي على النحو التالي :
رحلة سندباد - فلنداد
للغوازن + توارن + فلنداد للغوازن
الطغمة الشعبية - لغوازن + فلنداد للغوازن + توارن

وقد نشرنا من قبل إلى الخط القصص الاساسي الذي استخلصه من القصة الإطارية لألف ليلة وليلة ، وهي مهم كثيرا بقضايا مثل علاقة القصة بالعاصر والقصاص بالقصة عن حديثها عن السندباد فنقول إن خصوصيته فليح من امخرج لعاصر يصل لقصة ، وهذا هو جوهر القصة بيه قابيه حياة والقصة لتناول مواقفها (ص ١١١) وتؤكد في مكان آخر من الدراسة أن خصوصية سندباد ينبع من أنه القوة المهرقة وراء الأحداث في القصة ، فاردواجيته داعية ، والنور الملمحي يس بين الإنسان واضطيمه أو الفرد والجمع - بل هو في الوحدته المنطوقه (ص ١١١)

ومن الواضح أنها هنا تدبر ظهرها لكلية النصوص القصصية ، وتفتح بالبحث عن مجردات ، وأقول مجردات^(١٣) لأنها تتجاهل كثيرا من التفاصيل في النص حتى تصل إلى قوانين عامة ، يمكنها عن طريقها حذف القصص ، واستخلاص البناء الكاسي بساخذ ولا شك على هذه العملية ، لأننا لوصلنا على مستوى المصنوع أو الشخصيات أو البناء الظاهر لعلنا في مساهمتنا ، ولكن عملية التصيف في المصنوع الطبيعي غيرها في الأدب ؟ فتصيف العمل الأدبي عملية معقدة لابد أن ترجم نفسها إلى عمل فني يمر النص منه

ولعل المؤلفه لو غصت في صلبها لنموذج البيوي لرعا اكتشفت أن قصة سندباد هي حق صراع بين

الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع (بل إنها تسمح إلى هذا هي صياها حين تقول إنها قصة التعارض بين البحر المتوح والأرض الراسخة ، وبين المجهول والمألوف (ص ١١٤) ، ولطرحنا على النص الأسئلة التي تبثنا نحن بوصفها عربا معشوق في القرن العشرين ، ولا بأس من أن نجيب أيضا عن الأسئلة التي بطرحها النص علينا كقصة قصصية مجردة مطلقا . تبدأ حكاية البحار الخسبي بالسندباد ، بسندباد آخر ، هو السندباد اجمال ، يشكر من وصفه المصنف :

وأصبحت في تعب رائد
وأمرى عجيب وقد راد حمل
وعبري سعيد بلا شقوة

وماحمل الدهر يوما كحمل

ثم يدعو السندباد البحري إلى منزله ويقول له : « إلى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكم قاسيت في الزمن الأتون من التعب والنصب » . ومعنى هذا أنه يحاول تبديل حرارة الصراع الطبقي للتصاهلة . ثم يقص عليه قصة السمرات السبع ، فالصراع الطبقي موجود في القصة حتى وإن لم ينضو تحت أي هيئة قصصية معروفة لدينا

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالنا في الحكاية الخامسة : « وعند تلك الساعة شيخ جالس مبلح ، وذلك الشيخ مؤثر يذوق من ورق الأشجار » . وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه . وحيا بحمله سندباد على كتفه لينقله يرفض الشيخ أن ينزل ، ثم يستبد سندباد الذي يكتشف أن رجل المعجور مثل جلد طباوس في السواد والحشونة ، إن شيخ البحر ، (ويألفا من نسمة رهيبة تجمع بين عنصرين متنافسين كل التناقص) - هي « يدور - عنصر من عناصر الطبيعة ، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة » ، ومن ثم لم يستطع سندباد أن يبرمه إلا عن طريق صلصال و« وحدث حين حول حصرا من عناصر الطبيعة (شجرة الصب) إلى نتاج حصاري (الحمر) . ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضا ، فالصب يتصل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن ، أي إنه فعل دياكروني

ومن المدهش حقا أن الدكتور فريال غزول - وهي صاحبة وجدان سياسي ثوري - تسقط هذه العناصر من اعتبارها في قرأتها لقصة السندباد ، ولكن المودج المحنونة الصيقة هو المستول من هذا .

وقد وجد بعض الطلبة (في أثناء ثورة مايو ١٩٦٨ في فرنسا) كثير من مواطني الشبه بين القصة البيوية من جهة والمجتمعات العربية من جهة أخرى قاصبيوية لغة مكتفية بذاتها ، خالية من الأهداف ومعنى ، وكذا الدراسة الأكاديمية في الجامعات

العربية ، قد أصبحت هي كذلك شعرة حفرة مستقلة لا يمكن للطالب أن يسهم فيها ، إذ إن كل شيء قد تم تقريره^{١١} . ولحسن السبب يصعب إقحام الصراع الطبقي والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليل له لغته المستقلة مداهما ، كما أنه يعم أساسا بقوانين القصص وبأدبية الأدب

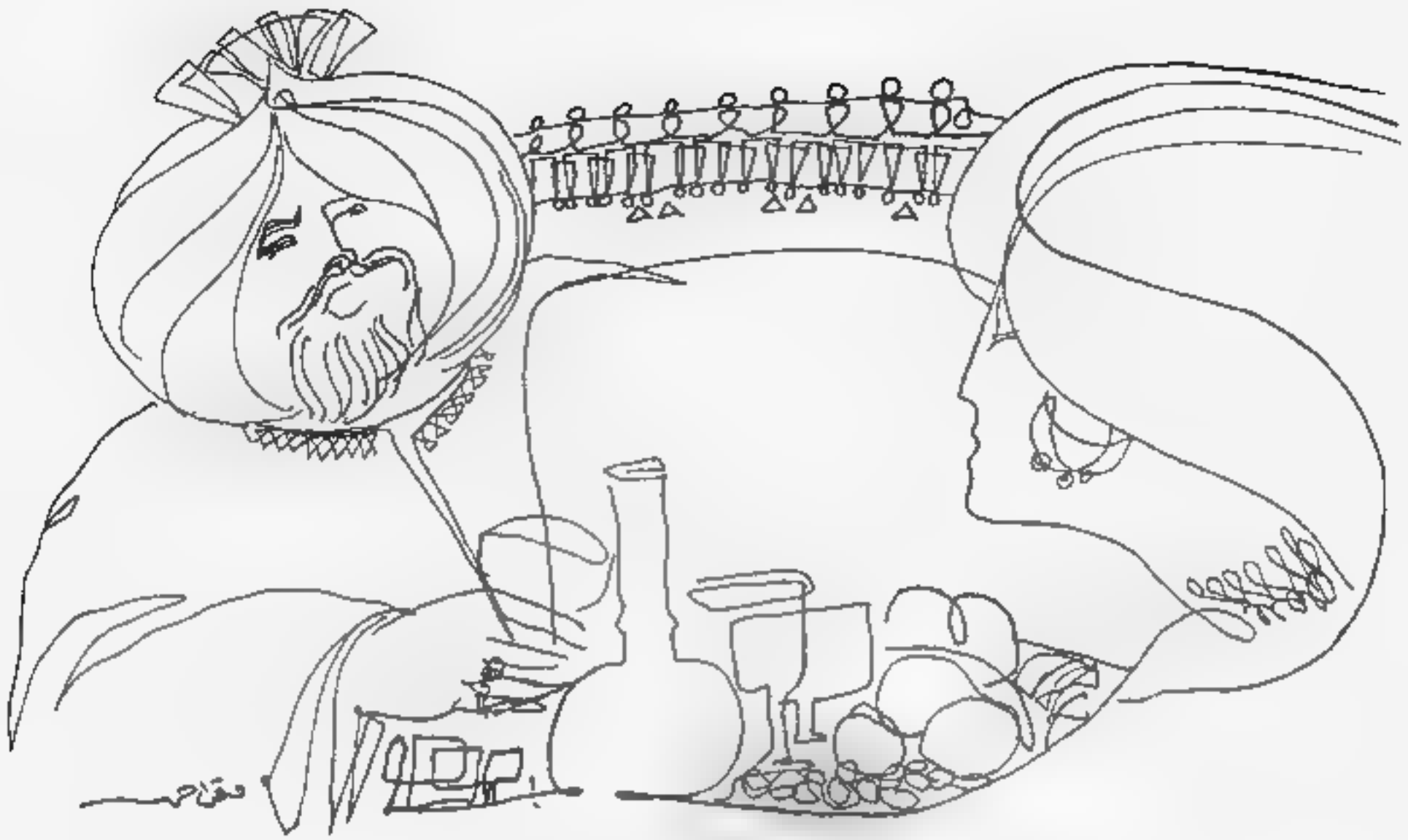
ولكن مع هذا ، غالب المؤلفة تصيب القصة الإطارية في الف ليلة وليلة - معناه مهجرا يتخلص من الرقة التجردية البيوية الحادة - في الفصل الرابع تتناول قصة عمر النعمان - التي ترى المؤلفة أنها تنتمي إلى النوع الأدبي المسمى « بالسيرة » . وتلخص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة - فتري أن بطل هذا النوع الأدبي عادة ما يكون رجلا له هدف يحاول تحقيقه - على الرغم من كل المصنوعات والعقبات - وأنه شخصية بطولية له مكانة رفيعة - وإن كانت للحاجة لا تعرف بقدراته في النهاية - وتنطبق هذه الملاحظات على عمر النعمان - في حين نقف بطله الف ليلة وليلة على طرف القضيض منها - فهي ليس رجلا بل أنثى ، وهي تثبت راسعها في ساحه القتال قبل في محذوها وإذا كان مظهر السيرة يتخذ من العالم بأسره ميدانا لشاطفه فإنها تتأصل إيجابية على السرير ، سلاحها ليس الدروع أو الرماح بل الكلمات ، وهي لا تأتي بأعمال بطولية عظيمة بل بقصص قصصا رائعة كثيرة (نسر الذكورة فريال غزول يدرجه عالمه من روح الدعاية - الأمر الذي يجعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية) - وترى المؤلفة أيضا أن السيرة - برغم كل الاستطرادات التي تقطع الخط القصص الرئيسي - عمل عضوي مناسك - يتطور على شكل عدد مستمر - أما الف ليلة وليلة فتستند هذا المناسك - ولذا منكها دائري - ومن كل هذا سمحنا للمؤلفة أن القصة الإطارية هي « سيرة مضادة »

وحيا تشكل المؤلفة إلى قصة (وشخصية) سندباد فإنها تتبع مهجرا مماثلا ، فتقاربا بقصة (وشخصية) حي بن يقظان ، سندباد لا يغير ، في حين يبرح حي بن يقظان ويتطور ، وسندباد يدعش لا يرى ويتفعل به ، أما حي بن يقظان فيحل ويتوسع (ويبرح من خلال التحليل والاستيعاب) . وتصيغها للقصة يتم من ذكاء شديد ، ولكن بما له دلالة أنها لم تحاول في هذه المرة أن تصل إلى المبكّل المعظمي الخفيف ، بل تعاملت مع النص الأدبي من منظور النوع الأدبي (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبي التقني) فالجهد التمييزي هنا لم يخلو في سماء المطلق القيفية - بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (المسي والمعنوي) ، كما ظلت في إطار التراث ، تستخدم مصطلحاته أي إنها تعامل مع النص من منظور خصوصية قديمة والحضارية

وتذكر المؤلفة في كتابها أنها تستخدم نموذجيا طوبولوجيا (سبة إلى الطوبولوجيا أو الهندسة اللاكسية ، وهي فرع من الرياضيات يعنى بدراسة

مواقع الشئ بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالمسافة أو الحجم) ، كما تقر أنها ترفض المادج العنصرية أو الغنصية (ص ٢٦) . وفي مكان آخر تتحدث عن المودج للفصل على أنه مستق من الميولوجيا (ص ٤٩) . كما أنها تشير بشكل عرصى إلى نموذج « اللعبة » ، وهو نموذج يتواتر ذكره في الدراسات البيوية . وقد بدأ سوسر هذا الاتجاه حينما شبه سق اللغة بلعبة الشطرنج ، وبأن ذكر استمداره السق بوصفه لعبة في كتابات بيو شروس وعوكوه بها وهي في مجال دفاعها عن مهجرا نفسه بأنه ليس بلعبة عقيمة على الإطلاق (ص ٢٤) . وعلى الرغم من تنوع هذه المادج الظاهري فإنها تسم كلها باسمها محسوسة من المظهر والمصفاة من الزمان والتاريخ والحدث - وأن مكتبة بداهة - وهذا تعبير عن نفس الرغبة في التجريد ويبدو أن احتاربت النص الذي تتعامل معه بحيث لا يمكن بدونه « حي » . لأنه من المستحيل أن نقرر بشكل أكيد أي مرحلة نأخذ حيث كتب فيها النص (ص ٢٧) . ونحن نلاحظ مرة أخرى أنه ن بكار الزمان له جاذبية خاصة لدى المؤلفة فالرحلات البحرية مثل رحلة سندباد بوصفها بأنها وسيلة غير ن حية للتعبير (ص ١٠٩) ، أي وسيلة لا ترتبط بمرحلة ن حية محددة

ولكن هل يمكن حقا أن يدرس النص بعد نصيته من الزمان؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال مهجرا محفوظ - مثلا - دون معرفة المصنف المصري؟ (ص ٢٨) . لإجابة عن هذا السؤال نكون بالإيجاب لو أن أحدثت كان عن البنية المبردة . ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص فإن الخواب سيكون بالنسبة إن دراسة «أصول» العمل مسألة نقدية مهمة ، وليست مجرد مسج حقيق يشبه المشرطون وهواة جمع الأنثيكات . فالسؤال هنا إذا كانت الف ليلة وليلة كتبت في القرية ثم في المدينة ، في الهند أم في بلاد العرب ، هو من الأسئلة التي يمكن أن تعد أسئلة منهجية ونكتب مع هذا أساسية لهم النص حتى وإن لم تكن كتابا وهي منهجية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص . ولا يمكن الوصول إلى النص لكي نطرح عليه الأسئلة الأدبية الصعبة ، لا غير هذه الأسئلة المنهجية ، إذ كيف يمكن ن تفهم بده بداهة : شخصته دون الخروج من نص ٢ بل ن نص الأسئلة المنهجية يصبح اسمه عديم ل كثير من الحالات . فحينما يجر الدكتور شكوي هذا قصة جودس من عمر^{١٢} في ضوء عقده أوديب ، فإنه يصرح مسئلة منهجية ولكن بإحساسا أدبية . إذ إن بناء القصة ذاته وشخصياتها تصبح لنا وبكسب معنى ومعبرية من خلال الإجابة . وبصرف بدووس مثلا ، فهل فلويس هو مجرد حب للمعرفة معروف في محبة وهل يمكن تصفه بيوييا على أنه عكس ، ن ب الشخصرة . بوصفه « الذات المبتعة » بدووس



التصنيفات الحديثة التي تقدمها - بعد يزيد من عمق
إحسان ومن إسابتها ومن جدورها النفسية
والأعلاقية

وقد ذكرت المؤلف في مقدمتها أن اللغة المدرجة
أو للتصنيفات التي مستخدمها في وصف النص
مستفاد من علم النحو والبلاغة ، وأن العودج
النحوي والبلاغي هو العودج التحليلي الذي تبنته .
وهي بهذا تتبع إحدى مقولات البهرية التي تنظر إلى
كسل مؤسسات الجسج (حالات)
القرنية - الأساطير - الظواهر (الخ) على أنها لغات
مختلفة ظاهرياً ولكنها - بعد التحليل - ينصح أن لها
عص البية ، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض
تشبه علاقة العناصر اللغوية المختلفة بعضها ببعض
الآخر . على علاقات القرنية - على سبيل المثال
يكون الأفراد مثل كلمات المعجم ، وعلاقات التباديل
مثل قواعد النحو . وتسم علاقات القرابة والأساطير
بالتناتيات المتعارضة^(١) (وهذه هي السمة الأساسية
لبناء اللغة) . ويبدو أن العودج النحوي قد اجتهد
البهرية ، لأن علم اللغة - كما نقى - قد عصى
الحاسر العاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية ، ولأن
العودج النحوي يقرب إلى حد كبير من الرواية البهرية
للبناء على أنه كل متكامل مكتف بنفسه (يرى
مؤكده أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات ،
فالذات قد تبيت في انشطار اللغة ، وهي مستعيد

العنصر التاريخي - الزماني كلياً في حديثها عن
«المريب» في الرواية إنما تتحدث عن كلمات
وأحداث تتحدد غرايتها بمقابلتها بما هو مألوف ،
ولكنها تشدد غرايتها أيضاً من ثلثة استخداماتها ،
ومن تقدمها . كما أنها أحياناً تشير إلى عناصر
رسمية / تاريخية ، مثل إشارتها إلى الحضريين العرب
في المصور الوسطى العربية ، وهي الفترة التاريخية التي
كتبت فيها ألف ليلة وليلة . وتبين المؤلف أن الحضريين
العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق ، ومن ثم يوصي
بحد المرحلات التي قام بها المستبد بأنه سافر إلى كل
أجزاء العالم (ص ١١٤) . وتصميمها للقصة الإطارية
على أنها «سيرة مضادة» هو تصنيف ينطوي على
عنصر رمزي غير مباشر . لأن الاصطلاح «معرض مرة
تاريخية ظهرت فيها السيرة» - هناك تطور رمزي
(واضح) «معرض» - أدى إلى ظهور السيرة للصدده
بوصفها رد على (السيرة المضادة تنسب إلى التراث
الشعبي - الذي حلت جلوده الطعبة من التراث
الكلاسيكي)

ولكن مثل هذا الإشارات تظل هي الاستثناء ،
إذ إن الدراسة التي بين أيدينا تنهج مساراً إلى إنكار
الزمان ولو أن الكتابة التفتت إلى نصية الأصول
التاريخية والحلقية الاجتماعية لاستطاعت أن تعني
بدياً جديداً على النتائج التي توصلت إليها ، وعلى

الأخرى . أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون
يخلق علينا لأن اصطلاح «بهرية» - أي رؤية
لإنسان بوصفه كياناً إنسانياً مشتركاً - يرمز الطبيعة
والتحريم إلى أن «بهر» ذاته مصداً ويفقد حدودها
إذ «بهر» كالتجديد الاجتماعية هذه الشخصية مبسطة
من لغتها ها . ويمكن من هذه النقطة أن يصل إلى
رؤية عامة (لا رسمية) للنشر - إن اللا ومن والشكون
لأسمى لها بدون الزمن والحركة

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها فإننا نكتشف في أصل
الكلمات مهم للغاية ، إذ إن الكلمات لا توجد في إطار
علائقها بالكلمات الأخرى (علاقات التقابل)
وحسب . كما يفرض العودج البهرية - بل إنها
توجد خارجه أيضاً . فكلمة «مكرر» مربطة في
الوجدان العربي بمفهوم «مكرر» . ولذا حينما
تستخدم «مكرر» في حديث جارية تختطف إلى بقاعات
من أصلها الخاضع . وفي اللغة الإنجليزية نجد أن
الكلمات ذات الأصل التيونولي تختلف في دلالتها
الماضية من الكلمات ذات الأصل الرومانسي^(٢)

والخلاف هنا لا يرجع إلى النسق اللغوي بل إلى انحد
التاريخي (بل والظرف) للكلمة . وينطبق نفس
القانون على التراكيب اللغوية ذاتها

ولحسن حظ الدراسة والقرء أن المؤلف لم تهمل

وحدثنا باختصار هذه الدات (١٨)

وتبنى النموذج النحوي البلاغي هو أيضا تعبير عن الرغبة البيوية في الوصول إلى أعلى درجات اليقينية ، وعلى الرغبة في التخلص من الزمان . كما هو معروف يعرف موسوع بين اللغة والكلام ، فاللغة هي النسق اللغوي العام ، أما الكلام فهو إحدى تحقيقاته في حديث معيا ، وما يهم العالم اللغوي هو اللغة (أي النسق العام اللازمي المبكروفي) وليس الكلام (الذي يتحقق عبر الزمان بشكل دياكروني) . والدراسة التي بين أيدينا ، باعتبارها قوانين السرد ، وعلاقة القاص بقصته ، وما شابه ذلك من مسائل بنوية - إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوي ، على أساس أن النص هو تحقيق جزئي للنسق الكلي . ولتكننا في دراستنا للأعمال الأدبية نتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة ، ونهتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام . ونحن نعرف أن اللغة هي مادة الأدب ، مثلا أن الأثران هي مادة الرسم . ولتكننا لا يمكننا بأية حال أن نساوي بين اللغة والأدب . نوب بين الأثران والرسم ، فالعمل الأدبي يمثل في عدة سياقات . وما السياق اللغوي سوى واحد منها . هذا فضلا عن أن النسق اللغوي قد يكون له دلالة أدبية وقد لا يكون .

وعلى نبي المؤلف للنموذج اللغوي / البلاغي هو المشمول من وصفها كتجارب الاستعداد أو ما يعود به من أسماؤه على أنه سلسلة من التجارب البلاغية (بلاغة والغريب والجاز الطريف (ص ١١٥)) . ثم نحاول المؤلف أن تدلل على مقولتها هذه باستشهادات من النص نفسه (ص ١١٦ - ١٢٢) ، قصة طرح (هذا الطائر اسفل الصبح) هو مثلها على المبالغة أما أنواع الحيوان الغريبة التي يصعبها (صحة لها وجه بومة) هي أمثلة له الغريب . ثم تناول والجاز الطريف ، الذي يسم بأن طريقه يمدان كل البعد الواحد منها عن الآخر (تشبيه الرجل بالتصكوب) ولكن الكاتب مع هذا يحاول المزج بينها . وهنا الضرب من الجار : يتار بالعربية والجلدة وهي من المخلقة الفية والافتان والإبداع (١٩) . وتشير المؤلف إلى أن هناك مثلين هذا النوع من المجاز في قصة سندباد ، أحدهما يتحقق في العمل القسري (حيث يستبعد شيخ البحر السندباد) والثاني يتمثل في المحضارة المفروضة قسرا (حيث يكشف سندباد في إحدى رحلاته أنه سيدفن حيا مع زوجته التي ماتت) .

وتقوم المؤلف بالبحث في النص (الذي عرضنا له من قبل على غير سريخ) عن التنايلات المتعارضة ، وهي تمائل القصص والصور البلاغية ، فتلوي حق النص بل رؤيتها له لتضعها في إطار لا يتبع لا للنص ولا للرؤية ، وليس مما يجيد كثيرا معرفة أن طائر الرح

الضخم مثل من أنسة غريب ، وربما كان من نقيض لو ربطت المؤلف هذا الطائر بالتصور الأدبي (وعبر الأدبي) العربي للظواهر الطارقة ، كما أنني لم أتبع حتى الآن في رؤية العلاقة بين قصة سندباد وشبح البحر ، والمجاز الطريف . إن العمل القسري ، والمحضارة المفروضة قسرا ، هما محاولة لنقد وثائق الاستعداد بهذا المصطلح

وقد يفيد النموذج اللغوي / البلاغي في مجال دراسة الأساطير والمحايات الشعبية ، ولتكننا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية الخفية فإن هذا النموذج يصبح صيغا إلى أقصى حد . وعلى سبيل المثال فإن المؤلف في حديثها عن قصة الناجر والمعربيت تتحدث عن الموضع الدال (٢٠) (الموضع) الخاص بالتبادل . ونشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية ناجر البنتية فوجودها . وقد يكون فصل بية التبادل ، في نهاية الأمر - على حد التعبير الماركسي - لغويا أو تفككريا . ولتكننا نسا في نهاية الأمر . وقد يكون من المستحسن أن نهم مشكلة شلون على أنه لم يهتم أنواع التبادل المختلفة (الإيجابية والاقتصادية) . ولذا اعتلط الأمر عليه . ولو عدنا بية المسرحية إلى نوع والمصطلح التبادل ، ففكرة التبادل بشكل مجرد ولا تلتقط الأمر حيا أيضا . وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى التسميكي المناسب ودرجة التجريد اللامعة

إن المؤلف في تناولها قصة السندباد لم تلت على النص كثيرا من الأسئلة . فلو حاولنا تصور بناء القصة (ربما على أمل الوصول إلى بناء العمل البشري) لم نلتصق إلى أهمية التوصل إلى بعض الأسئلة العربية الكامنة . هل التكرار في ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية مرتبطة بسحر اللغة (أي لغة) . أم أنه ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلا (تشير هي نفسها عرضا إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان) ؟ وعلى غمة تماثل بين هذا السمل وبية الأعمال الأدبية العربية الأخرى ؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوية أدبية . بل أطالب بأن أطرح على النص الأسئلة التي سمي . وفي نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى المبررات والمصقات دون أن نهم المبررات . ولا يمكن أن نهم العمل البشري دون أن نهم عقلنا

وبما له دلالة أن الحديث البيوي عن اللغة لا يعرف بين لغة وأخرى ، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام . ولكن إذا كان غمة تماثل بين الأسئلة ، أليس من المتوقع - حسب هذا المنظر - أن نجد تماثلا بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها ؟ ومع هذا المؤلف في كثير من الأحيان لا يتبع بالنموذج اللغوي البلاغي الذي عرض عليها حدوده .

وهي في دراستها تفحص سندباد تمقد المقاربة التي اشترى إليها بيه وهي حتى ينظر . ولا يمكن الربط بين هذه المقاربة وبين أي شيء في علم اللغة . وهي حتى تشبه قصة سندباد وتختلفها بحسب التحليل النصي (على عكس قصة شهر د التي تشبه الاحتفالات الشعبية التي تهدف إلى حبيب الشفاء عن طريق البحر) فإنها تقوم ك عام به الدكتور شكري عبادي دراسته . أن يترك النص لتعبه . وأن يجديه لتعبه .

ولعل التزامها بالنموذج اللغوي هو الذي يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشجرة» . وحسب التصور البيوي يترجم كل مصنع تجربته إلى شرات متائلة . ويمكن الوصول إلى شجرة من خلال معرفة شجرة أخرى .

ولكن على الرغم من أن المؤلف تستخدم هذا المصطلح في الفصل الثالث فإنها لا تصح كلية له أو لتصوره الفلسفي ، وتقدم قراءة نقدية مختارة للقصة الإطارية . ويبدأ الفصل ببحث المؤلف البيوي عما تسميه بالمت Matrice (الذي تشبه بيت القصيدة) ، وهو الوحدة التي يبنى حوفا النص من الناحية الدلالية والأسلوبية . ثم تحدد بيت القصيدة ويناه على النحو التالي

المخرج الدلالي - والحديث الذي يؤدي إلى الخلاص .

وهذا الذي الجوهري يمر عن نفسه من خلال ثلاث شرات . أما الأولى فهي الشجرة الخسنة (وهي أهم الشرات - كما ترى المؤلف) . وتضم هذه الشجرة مجموعة الصور والأحداث التي لها علاقة بالهال الخسني في شكله الأجسامي والطبيعي . وجمه علاقات كثيرة متشابهة . تتبع هذه الشجرة . أهمها مثلث الزوج (الحائنة) والسقيق (شهريل وروجه والحد الأسود الذي يضاهيها) .

وعلاقة الزوج والعشيق في القصة علاقة حتمية تحطم الزواج والزوجة والعشيق ، بل تحطم شخصيات أخرى لاعلاقة لها بهذا الزواج أو هذا العشيق . أما الثلث الآخر فهو الزوج والزوجة (المخلص) شهراد والأطفال . وعلاقة الزوج بالزوجة المخلصه علاقة خصية

أما الشجرة الثانية هي الشجرة البلاغية ، وهي الاستعداد للمعلم للسرد . والإشارة إلى اللغة في القصة . وشهراد تعد حياها عن طريق القصص . وأنا أسرد القصص إذن أنا موجود (٢١) . ويكتب لشهراد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية . نقص على الملك القصص التي تسري عنه . ثم تربط



المؤلفة بين الشجرة الأولى والشجرة الثانية . ويرى أن خصوصية شهرزاد خصوصية فريدة وبلاعية . أما الشجرة الثالثة فهي الشجرة الرقية . وهي استخدام الأرقام كرموز ألف ليلة وليلة هي إشارة إلى الحديث الذي لا ينسى . ثم تحاول المؤلفة أن تربط بين الشجرة الرقية والشجرتين الأخريين . فتقول إن الشجرة الرقية تبدأ بشاتية «ووجد مشطورة» (بفتح واو شهرزاد الأول) وتنتهي بألف وواحد . لقد بدأت العملية بالشطارة «واحد» ثم علاجه من خلال مفهوم العدد اللامتناهي الذي يتضمن نوعاً من أنواع الخصوصية . ومن الإنتاج الدائم . وهذا تلتقي الشجرة الرقية مع المنتمين لأخرين لتؤكد جميعاً رسالة واحدة عن الزمان

ومن الواضح أن الثالثة هنا لم تأت القصة الإخبارية بذلكه شديد . وصفت عناصرها ومكوناتها . وأظهرت العلاقة بينها . وقد وثقت في الربط بين الشجرة الخسبية والبلاعية . وبدت بهذا كبير ربطها بالشجرة الثالثة .

وبعد ، فكما قلت في البداية ، إن هذا عمل نقدي مهم وحلاق ، يفي الكثير من الأضواء على ألف ليلة وليلة وعلى إسهام المؤلفة الأساسي بتلخيص في أنها قامت بتصنيف ألف ليلة ، وفي إحسانها ما يشبه الخريطة للتعامل معها ، في مجموعها وفي جزيئاتها

وإذا كنا لم نلتق معها في منطلقاتها الفلسفية ، أو مع طريقها في التصنيف ، فإنها ولا شك من أوائل المعكرين والنقاد الأدبيين الذين نجحوا في فرض شكل من هذا العمل المركب لتراخي (وبعله لو عاد القارئ للمؤلفات الماثلة التي حاولت تصفيف هذا العمل من منظور المصنوع وحسب ، أو من منظور شكل سطحي ، لتعرف مدى الفوضى السائدة)

وهي أهم إنجازات المؤلفة النقدية أنها بيّنت أن القصة الإخبارية بيّنت مجرد إطار ميكانيكي يصم

القصاص في رويّا شهرزاد ، بل هي بمثابة الترشح الذي نزل أثره على القصص كلها . وقد تختلف هذه القصص في موضوعها . ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإخبارية أو أجزاءها وقد أشرنا من قبل إلى أنها بيّنت علاقه «سيرة» عمر النعمان بالقصة الإخبارية التي وصفتها «بالسيرة المصادمة» . كما بيّنت أن قصص الخيول هي تكرار للقصة الإخبارية . وأن حلة شهرزاد «سيرة صدام» في رحلات السندباد . وأن ثمة علاقه تشابه في الموضوع وتضاد في البناء بين القصة الإخبارية وقصة السندباد . أما قصص العنايت صلاتها بالقصة الإخبارية هي أيضاً علاقه تشابه . ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد التماثل

قصص الكاخر والعنايت (الذي يقتل ابن العمريت حياً يرمي رواة الملح) تشبه القصة الإخبارية وبناءها (صانع يتطلب القصص) . وفي كلتا الحالتين يصل سرد الحكايات على القصص . إذ نمكني شهرزاد لشهرزاد القصص . ويصطوح ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للعمريت . وهذا بيت المناقشة أن الإطار القصص الخارجي ليس مجرد توكيد . وأن قصص ألف ليلة وليلة تشكل مجموعات من القصص . يجمعها سمات مشتركة . كالتربط بين بعضها وبعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة وتربط جميعها بالقصة الإخبارية

وقد نجحت المؤلفة أيضاً في تحديد ربط بين ألف ليلة وليلة والمزمت القصصية الشعبي العالمي . وهذا إنجاز ليس باليسر . أعني أن نصف النص في إطار حضارة ما وانطلاقاً من مخطباتها . وأن نصفه - في الوقت نفسه - خارج إطار هذه الحضارة وفي سياقه الإنسان العالمي .

وكما قلت في بداية المقال ، هذا عمل نقدي جاد وحلاق ورائد . ولقد فهو يتصف بما تصف به كل الأعمال المسورة الرائدة من إمكان في التجريد أحياناً . وتبسط شديد أحياناً أخرى . ولعل هذا يفسر اعتادها على التودج والمصطلح البيروني ، فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض راسخة ، وخطة ثابتة ، يتعلق بها ويعود إليها ، وإلا ماددت الأرض تحت قدميه . وحلق ولم يمشي من الميوط . ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البيروني . وأنا هنا لا أنكر قيمة للمصطلح البيروني كأداة . بل أناقش جدواه كأطار وكسطق فلسفي . فقد عرض عليها حدوداً . وحطها تستمد كثيراً من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات . ولعل بصيرتها النقدية الثابتة هي التي جعلتها تتلخص - على مستوى الممارسة - من فنية الإخبار والمصطلح البيروني . ومن المهم أن نشير إلى أن السرد المؤلفة كتب مقالاً مجلة فصول^(١٢) أعادت فيه ولا شك من منظور البيروني . ولكنها تناولت عدداً كثيراً من القضايا التي شغلتها بعد البيروني واستخدمت

مصطلحات «إنسانية» واسماً يختلف في دلالاته ومنطقاته عن المصطلح البيروني . لقد تولت في هذا المقال طرح الأسئلة ومحاورة النص . ولم تدع هذا التودج أو ذلك يعرض عليها الأسئلة أو الأجوبة .

وأخيراً نرى أن من واجب المؤلفة أن تنقل هذا التولف إلى اللغة العربية . أودعنا بعد كتابته باللغة العربية (فرسالة ذكرها بالإنجليزية عن ألف ليلة وليلة تعرض قارئاً بخطاب عن قارئ كتاب باللغة العربية عن نفس الموضوع) . وأعطف أنها لو لمحت فيبدأ كتاب حولها نصاً يتعلق بألف ليلة وليلة . ويكثر من القضايا النقدية

• هوامش

يمكن تقديره الذي يرد أن لم بعض المصطلحات واستخدام البيروني المستخدمة في هذا المقال أن يعود إلى صفحات مجلة فصل . خصوصاً عدد يناير ١٩٨١ ، ومن كتاب الدكتور صلاح فضل عن نظرية البنية في العهد الأدبي ، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم عن مشكلة البنية

(١) زكريا إبراهيم ص ٢٥

(٢) حسن الترشح

(٣) برهان الدكتور شكرى عبد في مقالته «البيروني» مؤلف من البيروني ، (فصول يناير ١٩٨١) . برهان التجردي في البيروني والأدب العربي الحديث

(٤) زكريا إبراهيم حسن الترشح ص ١٦٠

(٥) شكرى عبد البطل في الأدب والأساطير (القاهرة دار المعرفة . ١٩٥٩) ص ١٠٢ - ١٠٤

(٦) جورج واطس . الفكر الأدبي المعاصر . ترجمة د محمد مصطفى بدوي (القاهرة . مجلة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٠) ص ١٢٨

(٧) برهان الدكتور بنش - وهو من كثر علماء البيروني - أن فكرة التثاقب التي قدمها برهان كثير من التقديرات في حق البيروني ، وبدراسات لا تحصى

Edmund Leach. «Anthropological Aspects of Language Animal Categories and Verbal Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. Leach and E. Z. Vogl C N. Y Harper and Row, 1979, pp. 153 - 167.

(٨) زكريا إبراهيم حسن الترشح ص ١٣٢

(٩) محمد وجيه . مصطلحات الأدب (بيروت مكتبة - ١٩٧١)

(١٠) حسن الترشح

(١١) يمكننا أن نوقف لتناول هذه العادة

على مستوى صانع صانع شهرزاد . وعلى مستوى غير صانع صانع صانع . ولكن على مستوى ألف ليلة صانع صانع . أو على شكل لوجه من شهرزاد وديك

(١٢) «هذه هي صفة صفة» (بيروني ١٩٨١)

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

الرواية والتاريخ

□ فريال جبوري غزول

«ليس منها منى حدثت ولا أين . ربما كانت حلاً أو كابوساً»

صلاح عيسى . مجموعة شهادات ووثائق

خاتمة تاريخ زماننا (ص ٤٤)

لقد ظهرت روايات جديدة في الأدب العربي المعاصر تجمع بين عنصرى النص والتاريخ . أو بين ما يمكن أن نطلق عليه «الرواية» و«التاريخية» . والجمع بين هذين العنصرين قد أخذ أشكالاً طلبية مختلفة في المسهبيات . نذكر منها «الزنى بركات» لحلال الفيطاني و«حدث في مصر الآن» ليوسف القعيد . وه مجموعة شهادات ووثائق خاتمة تاريخ زماننا لصلاح عيسى . والمفاسم المشتركة بين هذه الروايات هو التفاعل الحيوي بين النص الروائي والنص التاريخي . وما قاله محمود أمين العالم عن الزنى بركات يمكن تعميمه على الروايات الثلاث : «إنها القصة - التاريخ» . ولأن تقدمنا لم يعرض هذه الظاهرة شارحاً أو محللاً . إلا ما ندر . فلهذا رأينا أن نراجع كيف تدرس وتفسر هذه الظاهرة الأدبية في الدوريات الأجنبية . وعندهم المعادل العربي لها . وقد اخترنا مقالين إحداهما يعالج العنصر القصصى في السرد التاريخي وأخرى تعالج العنصر التاريخي في السرد الروائي

كوباً تعبيراً عن وهم التسلسل والترابط . وكان الترابط غير وارد أصلاً في تعاقب الأحداث وأنه مضاف إليها ومشكل ليكيها . وهذه نقطة تدهوا إلى التامل .

هل التسلسل القصصى خيط وهمي يربط بين ما هو مبني ومنفرد ؟ وإن كان محض وهم يشكل الأحداث ويضفي عليها طابعاً فنياً فما دور هذا الوهم الفني في المجتمع ؟ وما موقعه من الإيديولوجية السائدة ؟

هذه التساؤلات لم نعرض مباشرة ولكنها كامنة في الموضوع والعنوان . وقد قام رئيس تحرير المجلة ج . فت . ميشيل بجمع المقالات التي قدمت في الندوة بعد أن راجعها أصحاب . آجدين في الاعتراضات المرفوعة إلى صاحبة الندوة . والتساؤلات التي طرحت فيها . ولو راجعنا أسماء أمثركي في العدد لوجدنا فيه من المفكرين من تحفظ لمضمون المخرقة . غير مقتصره على أهل الأدب ونقادها . وهذا يشير إلى أن بار التحصن لعلل حل ذاته قد انحسر ليصبح الحال لقاء بين التخصصات المختلفة interdisciplinary . وقد قامت علاقة لقاء أكثر منها علاقة حوار بين

وينطلق هذا العدد في ندوة رائدة أقيمت في جامعة شيكاغو وتناولت بالتحديد الموضوع التالي :
القصة : وهم التسلسل

Narrative: The Illusion of Sequence

وما لا شك فيه أن التسلسل الفني هو لب النص وجوهره . فلا يمكن أن تصور قصة بلا تسلسل تعاقبي . فالخيط السردى يربط الأحداث والشخصيات الروائية ربطاً محكماً . ومع هذا فقد طلع كتاب بروايات تارث على مبدأ التسلسل التعاقبي وسميت بالرواية - المضد anti-novel أو القصة - المضد anti-narrative وقد قام نقاد ومفكرون على دراسة ظاهرة نشوء الرواية . ومن ثم إعطائها وثوقاً على مواضعها . ونحوها إلى الرواية - المضد . أو القصة - المضد . رابطتين بين هذه التحولات الفنية والتغيرات في المجتمع الأوربي . ومنحدمين مسهبيات مستقاة من سوسيولوجية الأدب . والمخيفة في موضوع الندوة بشرى بل مفهوم يتشكل في واقعنا القصة : فهو يقدمها على أساس

أما المقالة الأولى فقد بشرت في عتبة فصلية اسمها البحث النقدي Critical Inquiry . وذلك في عددها الأول من المجلد السابع . الصادر في محرم ١٩٨٠ . وعنوان العدد : «حول القصة On Narrative» . وقد أعيد نشر هذا العدد ككتاب في محرم ١٩٨١ كما يحدث أحياناً عندما يقابل عدد خاص من دورية بمصاحف ساحق . ويبدو لنا أن طرح تصور هذا العدد وتحليل إحدى مقالاته قد ينقضي ضوياً على دلالة الترجيح به في الأوساط النقدية . ويجدر بنا قبل أن نغرق إلى محتواه أن نوضح بشكل أدق عنوانه . فهو ليس عن الرواية بل عن السرد . لمصطلح القصة narrative مرتبط بالسرد القصصى عموماً . على خلاف محسوبة مصطلح الظاهرة أو الرواية . فهي تتناول نوعاً أدبياً بشأ في ظروف تاريخية وثقافية معينة . أما القصة فهي ظاهرة فنية لغوية تتمثل في كلى أنحاء العالم . وفي كلى الأرحام . والمراد منها ليس جساً أدبياً إقليسياً . بل بيئة النص نفسها . بما في ذلك من حبكة وتسلسل

التخصصات ، لأن العلم يقتصر على التعامل الخلاق .
 نجد مثلاً للتخصص في التاريخ «هايند وايت»
 يتحدث من منطلقه ، وللشخص في علم النفس
 «روى شاپير» يعمل كذلك ، وأستاذ الفلسفة «بول
 فيكتور» يكتب عن الزمن القصص من خلال مفاهيم
 علمية . أما «فيكتور تور» أستاذ علم
 الأنتروبولوجيا ، فأمنته مستفاد من شعوب أريفيّة
 عايشها ميدانياً ، وأما النقاد فهم من يستشهد
 بقصص رمزية ، كما فعل «فراي كيرمود» في دراسته
 ل«كوتوراد» ، ومهم من يدل على موقعه من خلال
 احكاية الشعبية وأشكالها المختلفة . كما صلت
 «برنارد شام» . وهكذا يعكس هذا العدد تباين
 واضحاً في المنهجيات والمفاهيم ، إلا أنه يسهم في
 إرساء مبدأ التبادل الفكري بين مختلف الحقول . وهو
 بهذا يشكل خطوة مهمة في مسيرة الحوار الثقافي .
 ويدل أن مجامع هذا العدد لا تعتمد على الاسماء
 اللامعة التي شاركت فيه فقط ، بل يرجع إلى تطلع
 الباحث نحو التعرف والاستفادة من دراسات ومناهجهم
 في التخصصات المماثلة في العلوم الإنسانية . وفي هذا
 بدايات لاستمرارية الانضمام الأكاديمي القام بين
 هذه التخصصات المعربة ، أي إن الفكر المعرف قد
 بدأ يتلمس طريقه إلى وحدة المعرفة الإنسانية . ولكن
 بين الرغبة والفعل وبين التطلع والتحقيق . يرون
 شامخ ، قائم على محاولة أولى بكل ما في المحاولات
 الأولى من اضطراب وركاكة . وبكل ما فيها من
 صدق وعطاء .

١ - المنصر القصص في التاريخ

المقالة التي اختارها بعنوان «قيمة المنصر
 القصص في تصور الواقع» (ص ٥ - ٢٧) كتبها
 «هايند وايت» أستاذ التاريخ في جامعة كاليفورنيا
 (فرع سانتا كروز) . وهو مؤلف الكتب التالية : «القام
 الحديث» ، «مقالات في الظن الثقافي» ، «الزمن
 اليوناني» ، «الزمن» ، «أرواء التاريخ» : المحلل
 التاريخي في القرن التاسع عشر في أوروبا .

ويسجل «هايند وايت» مقاله يربط القيمة
 بالإسابة ، ويرى فيها قاعدة إسابة أو عاملاً مشتركاً
 بين كل الثقافات ، ويرى أن رفض المنصر هو بمثابة
 رفض للنفس . ولكن هذا لا يعني بالنسبة إليه أن القصة
 هي القالب المطرب لتقل الأحداث وعرضها وتصوير
 الواقع . وهو يرى أن التاريخ مفهومه العام لا يقتصر
 على الأسلوب القصص لتوصيل المعنى ، بل يستخدم
 أشكالاً أخرى ، كالتأمل والتحليل والتلخيص . وقد
 دحض مؤرخون مثل توكفيل Tocqueville وبركارد
 Burkhardt وبروفيل Brandel استخدام
 الأسلوب القصص في بعض أعمالهم التاريخية ، أي
 أنهم لم يكتبوا عن الماضي من خلال قالب قصص له
 بداية ووسط ونهاية

وقد قام البيويون بالتعبير بين الحديث والقصص ،
 فالأول شامل ، غايته التوصل ، أما القصص فهو
 حديث من نوع معين ، هو حديث ذو شروط

محددة ، لأنه يوصل من خلال قالب معين وشكل
 خاص . ويرجع هنا «وايت» إلى مقاله «جيت»
 Genette من أن الشكل القصص يوصي
 بالموضوعية ، لأنه يعاين قصص المتكلم في السرد .
 يستخدم قصص القالب ، وهو حديث متعلق
 بالماضي . وهكذا يجتلي لنا ونحن نقرأه كائن الأحداث
 تتحدث عن نفسها ، وتروي بدون تدخل مؤلف
 خارجي . ومن الناحية القصصية نسمي هذا النوع من
 السرد بوجهة النظر الموضوعية ، إلا أن موضوعيته في
 حقيقة الأمر أقرب إلى الوهم ، لأنها تتحقق عبر
 أساليب سردية ، وتكتيك لغوي . وليست ناجمة عن
 غياب وجهة نظر المؤلف كما قد يبدو للدارس أو
 المستمع

أما مايم هايند وايت فهو أن ثبت أن القصة
 من حيث هي قالب أدبي لا تمل خصراً في فن
 التاريخ بل تمل موقفاً . هي فرض قالباً شائعاً على
 ترويض الأحداث ، يحصل بين ثبات يعاين إيديولوجياً
 وهو يرى في هذا الزعم القائل بأن التاريخ في مراحل
 تطوره يكتب بأسلوب قصصياً إنما هو محاولة ترويض
 القوالب الغربية المعاصرة ، كبرى في مقاله إلى تحديد
 موضوعية التاريخ القصص . أي التاريخ الذي يبدو
 وكأن «بداية رواية» هي «مقدمة قصصية» . ويرى صاحب
 المقال في هذا النوع شكلاً من أشكال سرد التاريخ ،
 وهذا الشكل مرتبط ثقافياً ورواية مرحلة فكرية
 وإيديولوجية معينة . ويحاول وايت في مقاله أن يشرح
 كيف أن الأشكال القديمة لسرد التاريخ في الوثائق
 الفردي كانت ناجمة من مطلقات معينة ومتجارية مع
 المرحلة والأيديولوجية الفكرية السائدة حينذاك .
 وليس هناك قالب فاضح وأكمل من آخر . بل هناك
 قوالب تلائم مراحل معينة وإيديولوجيات ومفاهيم
 متباينة للواقع ، أي بمعنى آخر يرفض وايت فكرة
 التصرف الفكري للأشكال الغربية المعاصرة لسرد
 التاريخ .

وما نرى كيف أن علاقة الأنواع الأدبية بمجتمع
 معين قد أدت إلى معالجة ما يمكن أن نسميه بالأنواع
 التاريخية وعلاقتها بمجتمع معين . فكأن أن العلاقة
 الأولى تدور في سوسيولوجية الأدب فزاد المقال
 يقدم ما يمكن أن يسمى بسوسيولوجية التاريخ

ويرى وايت أن استواء الأحداث في قالب
 قصص ، ويظهر في حبكة روائية . لا يصبح مشكلة
 في الفكر الإنساني إلا عندما يبدأ الفكر في التعبير بين
 الخيال والواقع ، فعندما يساوي التحليل والواقع في
 ثقافة ما ، لا تكون مشكلة القالب القصص للتاريخ
 واردة . أما عندما يبرر الفكر الإنساني بين المستبين .
 فعندئذ يصبح لشكل السرد التاريخي وقالبه أهمية ،
 لأن التعبير بين المستبين والخيال والواقع يعني أن الفكر
 يربط بين الحقيقة والواقع : وهذا يمثل رؤية . ويرجع
 وايت إلى تغير قام به عالم العصر البيوي جاك لا كان

Lacan بين نوعين من الاحداثيات حديث
 الواقع من جهة وحديث التحليل أو الرغبة من جهة
 ثانية . ويصف وايت أن تقديم حديث الواقع في
 قالب حديث الرغبة هو محاولة لترويضه وتقريبه من
 القارئ ، أي أن إضفاء الجلب القصصية على أحداث
 الواقع يلعب دوراً مهماً في تصور هذا الواقع وتبينه
 إن مؤسسات الأنظمة الرسمية تزعم أن التاريخ لم
 يكتمل ولم يصبح تاريخاً إلا عندما صار قصصياً . إن
 ترويض أشكال لترويض لتصور الواقع التاريخي بدون
 الاستعانة بالقالب القصص لتثير إلى أن هذه
 الأشكال للباية كانت أنسب وربما أصبح من
 القوالب المعاصرة في بيئنا الثقافية

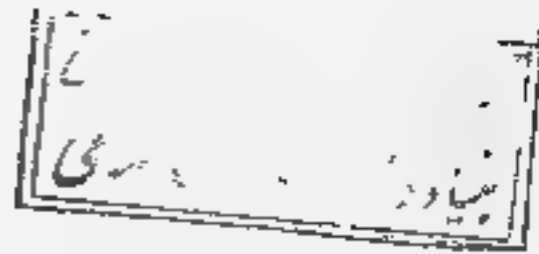
ويرجع وايت إلى ثلاثة أشكال لسرد الواقع
 وأحداثه في التراث الأوربي وهي

١ - المحاولات Annales

٢ - الأخبار Chronicles

٣ - التاريخ History

وعن تقدم ترجمات قديمة وإن كانت لا توفّر
 بشكل كامل بالأصل الأجنبي ، فاستعمال «التاريخ»
 في النسخة الثالثة هو استعمال ضيق للكلمة . وهي
 السرد بشكل قصص للأحداث . في حين ترتبط
 المحاولات والأخبار (كرونيكل) بالثقافة الزمنية .
 وهذا قد لا يبدو واضحاً في المصطلحات العربية
 المناظرة . إلا أنه وارد في أصل الكلمات الإنجليزية .
 صلو غشاً عن جذورها لوجودها المحاولات
 annales مشتقة من الأصل اللاتيني
 annales : وهو جمع للظرف annalis
 ومعناه «سوي» . من ثم كانت ترجمته غريباً
 أما الأخبار Chronicles فالأصل يرجع إلى
 اليونانية Chronika . وهي صيغة الجمع
 لكلمة Chronikos التي تعني «سوي» . وهي
 مأخوذة من كلمة Chronos . وهو
 العملاق الميثولوجي الذي يمثل الزمن وفقد له عليه منه
 دوس . ويرى بما سبق أن المصطلحين الاوهر مشتقان
 من فكرة الزمن . أما المصطلح الثالث
 history فهو يعني قصة وتاريخاً في ال واحد
 ويقوم وايت بتدريج أمثلة على هذه الاشكال
 وخصوصاً الشكلين الأولين . ليبرهن على أنها تاريخ
 وليست شبه تاريخ كما يدعى المعاصرون . ويبرهن
 على أن التاريخ لا يحتاج إلى سبق قصص لتتبع أو
 يصف تاريخاً . ويمكننا أن نوضح الفروقات بين هذه
 الأنواع التاريخية بالقول إن المحاولات لا تحتوي على
 عنصر قصص ، هي سجل أو قائمة أحداث مرتبة
 زمنياً زمنياً . أما الكرونيكل أو الاحبار فيبدو وكأنها
 تروي قصة وتطرح إلى استواء الأحداث في قالب
 قصص . ولكنها لا تحقق ذلك : فهي لا تقوم بعمل
 المسيرة التاريخية عند عرض الأحداث وتسببها الزمنية
 بل تتوقف عند زمن معين ولا تحل الإشكالات



القائمة

ومع ذلك تصور المحاولات الواقع التاريخي لا غالب قصصى ، أما الاحبار فتصوره في قالب شبه قصصى ، أى قالب قصة غير معيية . وتزعم المؤسسات الفكرية المعاصرة في الغرب - كما يقول وايت - أن المؤرخ مما كان موضوعاً وأميناً في نقله للأحداث وتقييمه لها فإن حولياته أو أخباره لا تشكل تاريخاً إذا لم تكن مسروقة في سبق قصصى مكتمل . وقد قال كروفتل - لا تاريخ بلا نص ، كما أن الفيلسوف كانط كان قد قال : إن التحليل أصعب عندما يكون بلا نص . أما وايت صاحب المقال مهادن عن المحاولات والأخبار ، ويرفض تصنيف هذين النوعين كشكلين فقيرين وما نصيب للتاريخ ولكن يرفض وايت على قوله فإنه يقدم بتحليل مثالي ي يسمى تصفاً بالأشكال التاريخية الناقصة : المحاولات والأخبار

أما بالنسبة للمحاولات فيمثل وايت سجلاً تاريخياً يبرهن على أنه لم يكتب بشكل قصصى ، لأنه يطوى عن تصور الواقع وعلاقاته لا يحتاج إلى قصة قصصية . ويأخذ مثلاً لذلك حوليات سان جال ، وهي حوليات منسوبة إلى مدينة سان جال في سويسرا . ويبدو شكل هذه المحاولات المسجلة لأحداث أربع فروع مختصاً وجافاً كما يلي

٧١٩	شأن لاس ، مات الدوق جوفريد
٧١٠	سنة قاسية وقحلة المحصول .
٧١١	
٧١٢	القبضان في كل مكان
٧١٣	
٧١٤	مات يبين محافظ للمصر
٧١٥	
٧١٦	
٧١٧	
٧١٨	دمر شارلز الساكسون
٧١٩	
٧٢٠	حارب شارلز الساكسون
٧٢١	طرد فرودو الغرب من منطقته أكويتين .
٧٢٢	محصول كبير
٧٢٣	
٧٢٤	
٧٢٥	جاء العرب لأول مرة
٧٢٦	
٧٢٧	
٧٢٨	
٧٢٩	
٧٣٠	
٧٣١	مات يافه القصر يمدى
٧٣٢	حارب شارلز الغرب في بونيه يوم السبت
٧٣٣	
٧٣٤	

وبعكس - وايت من هذا السجل التاريخي أن المجتمع نفسه كان مهتماً بالانتماء ، فكل فوائع المذكورة تمثل أحداثاً بطيئة ، وهي سجل الكوارث الطبيعية غائب الخروب ، من غير شرح لدواعي الحرب ، وذلك راجع إلى أن الخروب كانت تبدو كالتحولات الطبيعية . كالتصحر والمجوع الزرعى غير ضنة للتصحر . كما أن الفروقات المداعية والمجوعية كانت تسجل بتعسر الأسلوب التفريرى : إن المحاولات لتسجل كقصة ، بل يوضع على رأس القائمة الكلمات التالية **Annal Domini**

ومعناها وسنوات الميلاد ، والترجمة المخرمة هي وسنوات سبنا . وهذا مجد عمودى أسديها مثل الأحداث والآخر السنوات ، وليس هناك جماعة بل توقف . وعدم وجود اختتام واضح إلى عدم وجود فاعل رئيسى . ولهذا أيضاً مجد في السجل فرائع ولا استمرارية ، وغياب الرابط النسبي بين الأحداث أما المؤرخ المعاصر ، فيعكس المؤرخ المحول . يبحث عن الاستمرارية والتسلسل بين الأحداث . في حين يجد المؤرخ المحول عنصرى الاستمرارية والتسلسل في توالى السجدة . ويتساءل وايت من أقرب إلى الواقع ؟ ولهذا يصفو صفحة للواقعة على سرد تاريخى يرفض الزايط والاستمرارية بين الأحداث ؟

يرى وايت أن المحاولات تصور عالمًا يكون الموت والكوارث حاضرة فيه ، وهو عالم يكون فيه الإنسان معزولاً به . وليس عالمًا يكون فيه الإنسان فاعلاً . أما المراجعات - حين لا يسجل المؤرخ المحول أى حدث - فتدل على أن المؤرخ لا يرى بأساً في ترك سبب معرفة من الأحداث البطيئة يعكس عالمًا الذى يريد أن يخلأ كل ثمرة بعدها ومع أن الأحداث لا تتوالى أو تتلاحق بشكل منظم في المحاولات فإن عنصر الانظام والتوالى يتحقق في عمود السجدة ، قد يرجع المحاولات يدور حول السنوات وليس الأحداث . ومن يرى غياب الفهرز الاجتماعي في هذه المحاولات وهنا يستشهد وايت بالفيلسوف هيجل الذى يرى أن الشكل القصصى للتاريخ ستر من ارتباطه بنظام سياسى أو اجتماعى . نرى بالشرعية والسلطة أما في المحاولات - فذكر عروء أو صد هجوم ليس موضوعاً قانونياً بل يحدث هذا ككل شئ - وهذا يمتدحه الآتية . ولهذا لا يحتاج إلى تعليق أو تفسير . بل يربط بالسنة الميلادية . منه سبنا . كما تقول المحاولات .

يرى وايت أن الاحبار (الكرونيكل) تثبت مقوله هيجل ، فكل أرداد وعى المؤرخ وضاعداً اهتمامه بشرعية النسق الاجتماعى السائد . حال إلى استخدام القالب القصصى في سرده للتاريخ . وهكذا يكون مؤرخ المحاولات غير معتر إلى الحس والإدراك . ولكن تصوره للعالم لا يعرض عليه ذكر الأحداث في قالب قصصى ، فهناك محروان واصحاب في تصديره

فهو صنف الأحداث التي تسم بالبدية في عمود . والاعوام للتلاحق في عمود مواز . إنه يعتمد على مبدأ التوالى في عملية التاريخ وليس على مبدأ الزايط . أما الأخبار فخطا فاعل رئيسى . وقد تدور حول شخص أو مدينة أو إقليم أو مؤسسة أو معركة . وهذا تزايط يصمد على الزمنية . وإن كان يتوقف بلا اختتام ويؤكد وايت أن الأخبار ليست مرتبة أصلى من المحاولات . بل هي شكل مهابس لتصوير الواقع ويسوق وايت مثالا لهذا اختيار فرنسا لمؤلفه ريشيرس . المكتوب في عام ٩٩٨ م في ريه **Reims** وهو مكتوب في شكل أخبار موضوعى الرئيسى هو فرنسا وصراعها . ولها مركز جبرالى هو المدينة ريه . ولهذا التاريخ الخبرى بقوه بداية . وهي سنة الميلاد . وجه بنج السباق الإخبارى السباقى الكرونيولوجى (الزمنى) . ولكنه يتوقف نادراً للتقارن فرصة التامل في الموضوع . ويرى وايت أن مؤلف هذه الأخبار مرتبط أصلاً بالسلطة والمؤرخ لها ، فهو مثلاً يبدأ بذكر اسم وليه **patron** ثم يستشهد بأعلام ومصريين يظنون السلطة المعكبة . كما أنه يكثر من ذكر آية والله . ولكن من الأخبار مغزى أخلاقى وقبلة وعظيمة . يراى منها إرساء قيم معينة .

وجنم وايت مقالته بالقول إن إحصاء طابع القصصية على الواقع هو من باب حرية الواقع وجعله مرعوباً فيه . ومنطقها ومقبولا . أما المؤرخون المعاصرون الذين ينتقدون وايت فيرون في الشكل القصصى شكل الواقع ، وهذا جملوا من الشكل القصصى مبرة وقبلة عند مثله في عمل تاريخى . ونصيح في حرمهم علامة موضوعية العمل وجدته وواقعية . مع العلم بأن الشكل القصصى كما يرى وايت ليس أكثر من إضافة معاصرة . فلو نظرنا إلى الواقع التاريخى فهل يجد فيه حفا بداية ووسط ونهاية كما في القصص . أم أنه تتابع بلا بداية ولا نهاية ؟

وقد اختلف أو نتمنى مع مايقوله وايت ونسأله معه ما الشكل الأنسب لسرد أحداث الواقع ؟ وهل للشكل قصة إيديولوجية ؟ ولكن مع هذا بين مقال مثلاً ونقطه انطلاق للتأمل في أشكال سرده الأحداث أو الأنواع التاريخية في ثرائها . ومدى ارتباط هذه الأنواع بملسمات فكرية وإيديولوجية معينة

٢ - المنصر التاريخي في الرواية
ولمقالة التي اصبرها بطرح هذا الموضوع قد قام بكتابتها جوزيف ترير **Joseph Turner** من جامعة جرسون بحيث . وحواباً أنواع القصص التاريخية . مقالة في التعريف والتهجية ، وقد بشرت هذه المقالة في مجلة فضيلة اسمها النوع الأدبى **Genre** . في عددها الثالث من المجلد الثانى عشر (ص ٣٣٣ - ٣٥٥) . وهو عدد خاص بالرواية وشرف خريف ١٩٧٩ . ويبدأ ترير مقالته بتصحيح

ممولات شائعة عن الرواية التاريخية . ويصنع شحطاته ناقين مهمين في الموضوع هما فليشان ولوكاش . عند كتب الأول كتاباً بعنوان : الرواية التاريخية من والنسكوت إلى فريجيا وفي ١٩٧١ . كما كتب لوكاش الرواية التاريخية التي ترجمت إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٢ وإلى العربية عام ١٩٧٨ (وقد قام بترجمتها صالح جواد الكاظم . وشرها دار الطليعة في بيروت) .

وبشكله في كتاب فليشان - كما يقول - هي أن الناقد لا يوضح مفهوم الرواية التاريخية . ويكتفى بالقول بأنها معروفة ولا داعي لشرحها . وهكذا تبقى الأمور مبهمه في كتابه . هذا بالإضافة إلى أن تعريف الناقد فليشان بين الرواية والتاريخ متى على أن غايتها واحدة واساليبها مختلفة . وهو يتوصل إلى هذا التبرير من خلال عملية انتقائية . مستخدماً معاصر وتعاريف المؤرخين مختلفين . ويقول قوبر - صاحب المقاد - إنه كان يمكن التوصل من خلال عملية انتقائية مبنية على العكس . وهو أن للتاريخ وللرواية غايات مختلفة واسلوباً واحداً

واعتداده لذلك يرى قوبر أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة المزعومة . ويرى في التعريف لا يمكن التوصل إليه من خلال المسلمات الشكلية للفرع : التاريخ والرواية . فهو يرى أن الاختلاف بينها لا يرجع إلى الشكل . وأن خصوصية الرواية التاريخية تقع في المقصود نفسه . كما أن هناك ثلاثة أنواع مشابهة من الروايات التاريخية - لا ينبغي الخلط بينها - هناك الرواية التي تلتقي الماضي وحبره . والرواية التي تفتح الماضي وتوربه . والرواية التي تبني وتجدده . أما دواعي كتابة الرواية التاريخية فهي مختلفة . ولا يمكن حصرها في دافع معين . وهذا ينطبق أيضاً على دواعي قراءة الرواية التاريخية . كما يقول قوبر .

إن تصنيف رواية ما على أنها تاريخية يعني - كما يقول قوبر - أنها تعرض عن النص وروائي وتاريخي . أي إلى مفهوم البرع مرتبط بمصير الرواية والتاريخ . وهكذا يميز القارئ بين الرواية التاريخية وغيرها من الروايات . كما أنه يميز بين الرواية التاريخية والتاريخ القصص . وهذا يميز التالي يجب أن يأخذ في الاعتبار الأنواع الثلاثة للروايات التاريخية السابقة الذكر . ولا يتعامل معها على أنها صنف واحد كما فعل فليشان حينما حد الرواية تاريخية عندما تكون أحداثها في الماضي . وعندما تحتوي على وقائع تاريخية ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية فهو طيفت هذه الشروط لوجود روايات تاريخية معروفة مثل Middlemarch لجورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) وكذلك Abolom, Abolom لولم فوكمر (١٨٩٧ - ١٩٦٢) فنقتل إلى الشرط الأخير . وهو وجود شخصية تاريخية في الرواية . ويرى قوبر صغوبه

مواجه كل هذه الشروط في كل الروايات التاريخية . إلا أن بعضها قد يوجد في نوع من أنواع الرواية التاريخية . ويصنف قوبر أن توجد شخصية تاريخية إما حصل في الرواية التي يسميها بالرواية التاريخية - الوائفيه . وهذا يؤكد المؤلف الروائي علاقة روايته بالتاريخ المسجل . وهناك نوع آخر من الرواية التاريخية الذي يسمي نثر الرواية التاريخية - المقتعة . ويسوق مثالا رواية لكانت نريكى هو روبرت من ولون *All the King's Men* . وهي لا تحتوي على شخصيات أو أحداث حقيقية . ولكنها تقرب من التاريخ الوثائقي . لأن بعض الشخصيات الروائية ليست إلا قناعاً لشخصيات تاريخية معروفة . وللمقطة المهمة في هذا النوع من الروايات التاريخية هي ربط الرواية بالتاريخ المسجل . ويمكن القول إن العلاقة هي علاقة تورية . وهذه الرواية التاريخية - المقطعة تحتل مكاناً وسطاً بين التاريخ الوثائقي والتاريخ الملقى . ويمكن تصور قراءات مختلفة لهذه الرواية . فقد يقرأها قارئ قراءة الجبرية . ويربطها ربطاً وثيقاً بالماضي التاريخي . وقد يقرأها آخر كرواية تصف أحداثاً وهمية مسجلة . ما البرع الثالث هو الرواية التاريخية - المقطعة . وهي تكون كل الشخصيات والأحداث ناشئة عن خيال المؤلف . ويصعب تمييز هذا البرع عن بقية الروايات التاريخية الوائفيه كلها . بيد أن كتابها روايات تاريخية - المقطعة . لأنها تطمح إلى إعطاء صورة للقارئ بأنها قد حدثت حقا . وقد قال الناقد جورج لوكاش إن الرواية التاريخية لا تختلف عن غيرها من الروايات . فالبقية الروائية وتصوير الشخصيات واحد . ولكن قوبر يقول إن هذا قد يصبح على المحس الأدبي . ولكنه لا يصبح على النوع الأدبي . مع أن الرواية بوصفها جسماً أدبياً تحمل نفس السمات العامة . سواء كانت تاريخية أو لا تاريخية . إلا أن النوع المنفرد من هذا المحس المسمى بالرواية التاريخية له خصوصيته التي لا تنطلق من التكوين والتشقق المعنوي بل من علاقة المؤلف الروائي بروايته . وقد يمكن التمسك بهذا إن مصطلح الرواية التاريخية - المقطعة يصبح كلما ابتعدت خلفية الرواية في الزمن . هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية هناك فرق آخر . هو الرواية الواقعية يصرف قرواها عموماً وكأنه مؤرخ . إلا أن كيفية معرفته للعصبة غير واردة . على عكس الرواية التاريخية - المقطعة . فيها تساؤل وتامل في كيفية معرفة التاريخ . ويصنف قوبر أن هذا التقسيم النوعي للرواية التاريخية لا يفي أن كل الروايات تنتمي إلى صنف أو آخر . بل تتداخل هذه الأنواع . على الدوام . وهناك فرق أطلووجي بين هذه الأنواع . فالرواية التاريخية - الوائفيه تتشاطر مع التاريخ الوثائقي . أما النوعان الآخران الرواية التاريخية - المقطعة والرواية التاريخية - المقطعة . فلا سبل إلى اعتبارهما تاريخياً قصصياً مسروداً . فالتطبيق والتشجيع على ذلك من خلال انقطاعاً عن التاريخ الوثائقي . ويرى

أكثر المقاد . ومهم فليشان ولوكاش أن من حق الروائي الذي يكتب رواية تاريخية - وثائقية أن يحرف عن الوقائع التاريخية مع محافظته على المحس التاريخي وبصمه . ولكن هناك فئة أخرى من القاص يرى أن على الروائي أن يلتزم بالوقائع التاريخية عندما يقرر أن يكتب رواية تاريخية - وثائقية . ولا شك في وجود نوع في المصطلح نفسه . روايه - واحد - الوائفيه . فهاهنا يتوقع من المؤلف أن يلتزم بالحقائق . وإلا فلا بد من طلق على روايته اسم التاريخي . الوائفيه . أي أن القاص يتوقع من الروائي أن يتحمل ما يبدو له . وإلا فلا بد من طلق على عمله مصطلح الرواية .

أما لأوسطو فكان يرى أن اختيار موضوع قاصي لا يقلل من دقة العمل . فبمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي ينحرف المنصر التاريخي إلى عصر أدبي . وبناء على ما يفرضه أوسطو تقع مسؤولية الروائي التاريخي - الوثائقي غير أدبية العمل وليس وثائقية . ولكن لو راجعنا الواقع لأدبي وروا العمل الأدبي - كما يقول قوبر - لوجدنا أن القارئ لا ينتظر من المؤلف أن يحرف وواقع التاريخ المعروية . فلو كتب روائي - على سبيل المثال - عن الملكة إليزابيث الأولى وأدعى أنها خضعت أضعافاً شرعية لرخص القارئ هذا الكلام . أما إذا لقي الروائي حدثاً وقال شيئاً لا يتواءم الواقع التاريخي بالنسبة للقارئ ومعلوماته التاريخية فسبكون مقبولا . فالقارئ يرفض خريف التاريخ ولا يرفض ترويقه

إن الروائي الذي يكتب رواية تاريخية - وثائقية يخلق توقعات تاريخية . ولكن هذا الروائي مواضعه يختلف عن مواضع المؤرخ . فيمكنه - مثلاً - سد الثغرات التاريخية بما يحبره . وهو شيء غير مسموح به للمؤرخ الأمين . كما أن المؤرخ عند عرضه رؤيته لابد أن يدافع عن تفسيره ويواجه تفسيرات الآخرين والرؤى السابقة . أما الروائي فلا يفعل ذلك . فهو عرض رؤيته بلا حاجة إلى إداة أو دفاع . ويصنف قوبر أن التمييز بين الأدب والتاريخ لا يرتكز على أساس الفرق بين العام والخاص كما قال أوسطو . بل على توقعات القارئ ومواضع الكتابة التي تختلف باختلاف الرواية . ويمكن تصنيف هذه المواضع كما يلي :

- ١ - الرواية التاريخية - المعتمد تعتمد على مواضع الرواية الواقعية . وهي تعتمد على كل ما ينقص الواقع . ويبا يتصرف الروائي وكأنه المؤرخ في الرواية . متحدثاً عن واقع خارج المحس . ولكن مع هذا تحافظ الرواية التاريخية - المقطعة على استقلالها الذاتي
- ٢ - الرواية التاريخية - المقطعة تشبه الرواية التاريخية - المقطعة . لتعصبها للصحة الروائية الواقعية . وهي تتبع نفس المواضع والنصائح التي

كما تحدث عنها في قراءة الرواية التاريخية - المعلقة - مع فاروق مهم - هو أن القارئ ينتظر من الرواية أن يحكي ويقتنع الوقائع التاريخية في هذه الرواية حديثان مردوجان - وفيها تصبح القراءة مرهوقة بالضرورة ويمكننا القول إن في هذا النوع من الرواية التاريخية - المعلقة يفسر القارئ الأحداث تاريخياً بشكل استمراري - مسحور ما قد مره في رواية - ومقابلاً بينه وبين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائي - وهذا تبين هذه الرواية التاريخية بملاحظة على استقلالها الذاتي

٣ - الرواية التاريخية - الوثائقية - فنانة على استقلالها الذاتي - وهي توضع خصوصاً تأملًا للحقائق التاريخية - ذلك لأن الرواية حقولاً أكثر من التاريخ في انحصار - وهو غير مضطر لأن يتعرف بدوره في اختراع التفاصيل .

وفي كل هذه الأنواع من الروايات التاريخية يتجنب الروائيون الإشارة إلى أنفسهم لكما تبدو الرواية ذات وزن تاريخي - ومع هذا فهناك أدباء طليعيون مثل جون بولث - حكموا هذا التقليد وخلقوا الأدب التاريخي الساخر الذي يسخر من الموضوعات النوعية لهذه الأشكال الأدبية - التاريخية

ونحن نرر مقاله مضيقاً إليه ثلاث صيغ من الوعي التاريخي المنتشرة من هيجل وهي

- ١ - الوعي الأصلي . original
- ٢ - الوعي التأمل . reflective
- ٣ - الوعي الفلسفي . philosophical

ويرى ثورنر أن هذه الصيغ تنطبق على الروايات

التاريخية كما تنطبق على المؤرخين . من الروائيين من يكتب من خلال الوعي الأصلي - وهم ينتمون باستعادة الماضي كما كان - ثم مهم من يكتب من خلال الوعي التأمل - وهم ينتمون بربط الماضي بالحاضر - وأخيراً فإن مهم من يكتب من خلال الوعي الفلسفي - وهما مهم يصيب على كيفية كتابة التاريخ - وهذه الصيغ الثلاث من الوعي لا تتوزي مع الأنواع الأدبية السابقة الذكر بل تتداخل

• • •

وهكذا نرى من خلال تقديم المقابيل السابق من وكيف وماداً تتلاحم الرواية بالتاريخ - وكيف يتغير التاريخ بالقصة - ويفرض السؤال الملح منه دائماً وأبداً : هل تنطبق كل هذه التصنيفات والتصنيفات على مجازنا الأدبية وأشكالنا التاريخية ؟

٢٢ الدوريات الإنجليزية

جيمس جويس في الذكرى المائتة لمولده

تحتفل الدوريات الأدبية والفنية هذا العام ، بالذكرى المائتة لميلاد جيمس جويس ، الكاتب الروائي الأيرلندي ، الذي تحولت رواياته الأرج إلى «حجر أساس» فريد لكل نزعات التجديد الأدبي في القرن العشرين ، لا في مجال الإبداع فحسب ، بل في المجالات المختلفة للدراسات الفنية .

وستكون ذروة هذا الاحتفال حفلة البحث الأدبي والفنّي الكبير ، التي ستعقد في العاصمة الأيرلندية (دبلن) يوم ١٦ يوليئ القادم ، تحت إشراف قسم النقد في كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأيرلندية .

الموسيقى من تشكل وتحكم ذاتي ، فإن جويس - على ذلك الأساس - يعدّ ثباتاً جامعاً ، نستطيع أن نعرسه على الصعيد البشري ، مكتشفين مبادئ التطور السيمفوني مشددة في مكر في فصول من «بوليسيز» ، مثل فصل «ميريه» أو فصل «تيران الشمس» ، ولكنها متجسدة على المستوى «الغري» في سجع العبارة واختيار المفردات أو نحوها ..

ولكن النقد الحديث ، الذي كان قد احتدى عا لرشده إلى أعمال جويس نفسه من أسس نظرية ، جبالية وفكرية ، في كتابات بوجسون وكارول يونج وليلي بريل ، وشارواوس وغيرهم ، حاد فأقام بناءً نقدياً ، نظرياً وتحليلياً متكاملًا ، مستندا على أعمال جويس نفسها ، أو على لأعمال التي فتح لها الكاتب الأيرلندي طريق التجديد والنفاذ إلى أفاق جديدة لم

لأعمال جويس الكاملة ويشترك في حفلة البحث الكاتب الروائي الأيرلندي المعاصر ، «فنتوي بيرجيس» Anthony Burgess ، الذي وضع أشهر «عصر» رواية «ديلفة فينيجان» ، واشترك مع إلان في وضع القاموس التحليلي لقادة الأسطورية ، والتاريخية للرواية .

وقال بيرجيس في مقدمته لمختصر «ديلفة فينيجان» ، «Finnegans Wake» .. «والنسبة لكتاب أكثرين ، غير أكاديميين مثل ، يعدّ جويس هو الكاتب الروائي القرواين» ، حل الرغم من أنه لا يمكن أن توصف «بوليسيز» و«ديلفة فينيجان» بأنها روايتان . ذلك أنه إذا كان الفن القصصي هو في تحويل أسطيس الحياة ومشاعرها إلى بيان يتسع ببعض ما يتميز به التولّف

ولاختيار هذا اليوم معزى خاص ، لأنه اليوم الذي «جده» جويس «الأحداث» روايته الكبيرة الأولى ، «بوليسيز» Ulysses ، التي كانت أول الأعمال الكبرى لجويس ، التي غير بها مسار مفهوم الإبداع الأدبي وعلم النقد الحديث . ويعتبر البحث الأستاذ ريتشارد إلان Richard Ellman صاحب أكبر ترجمة نقدية حياة جويس ونكوبته الفكرية والنص ، وهي الترجمة التي صدرت لها في شهر فبراير الماضي - شهر مولد جويس - طبعة جديدة من دار الأوديسية ، زودها إلان ، ومجموعة صغيرة من تلامذته ، بثلاثة «مناصب» أو قوائم تحليلية خاصة ، لروايتي «بوليسيز» ، و«ديلفة فينيجان» Finnegans Wake ، لتحليل مادة «روايتي» ، اللغوية والأسطورية البنيكلوجية والتاريخية . كما أصدرت نفس الدار طبعة جديدة

تكن مكتشفة من قبل . من وأحاسيس الحياة ومشاعرها .

وقد تحولت دراسة أعمال جيمس جويس الروائية بوجه خاص - إذ إنه كتب مسرحية واحدة هي (المغنون Exiles) ومجموعة واحدة من الشعر (الصائد، كل واحدة بسبسن Poems Penny Each) وعدة مقالات نقدية جمعت بعد وفاته في مجلد واحد، تحولت تلك الدراسة إلى ما يشبه فرعا متكاملا مستقلا من الدراسات النقدية، وبخاصة في الولايات المتحدة ثم بريطانيا. وقد يلى بعض الصور على أهمية هذه الدراسات، المقال الذي كتبته أفرى بيرجيس في ذكرى جويس للمتحق الأدبي لصحيفة «الأوفور» البريطانية في أول فبراير الماضي، تحت عنوان: «جيمس جويس: يواصل الحياة بعد مائة عام».

• • •

«ولد جيمس جويس يوم ٢ فبراير، عام ١٨٨٢، وهو يوم عيد لنداس المشموس، أو عيد التطهير، وولد إيجور سلافسكي في نفس السنة، يوم ١٧ يربية، وهو اليوم التالي لعيد الزهور. ولكن الأيرلندي، والروسي معا، أصبحا باريسيين. وفي عام ١٩١٣، أدى القصيدة السيمفونية «مهرجان الربيع» لسلافسكي إلى قيام شعب صيف في أوروبا باريس. وفي عام ١٩٢٢، أدت رواية جويس «بوليسيز» - التي لم يكن عليها ممكنا إلا في باريس - إلى قيام شعب صيف شمل العالم بأسره. فقد كان الرجلان اللذان لم يلتقيا أبدا، والذي التحور الذي شئت في عالم الفن. وبعد مائة عام من مولديهما، ما يزال هناك من يقولون إنهم لا يستطيعون فهم مثل تلك الأشياء الحديثة، مشيرين بذلك إلى ما قد يكون قد صوره، أو سمعوا به، أو رأوه لوحد من الرجلين أو لكلية معا. ولكن جويس وسلافسكي معا لم يعودا حديثي، إيهما دنانا كلاسيكيان بقدر ما يمتع به جوت ووينوس من كلاسيكية. ومع هذا فإن تأثيرهما هو ما يستمر مصدرا للقلق

وأترك الآن الاحتمال سلافسكي للموسيقين. ولكنني في إسهاء المذكرى للتحفة ليلاد جويس، لن يكون على دأ أن أكتب عنه بوحى فقرة، أو زميلا له في الكتابة، أفضل - إلى حد ما - في ظله، بل بوحى شخصياتيين، معها كان ما يزال صبيبا، أن يته وبين جويس نوعا من القرابة في التكوين والمزاج

إنني أيربندى مثله، ومنه أيضا كاتوليكي وعلى الرغم من أنه ولد في وراثت وراثت في إنجلترا - بمدينة مشستر - فإن «ديليين» التي حنقها جويس وكتبها، كانت بالنسبة إيتا هي «العاصمة»، ولم تكن لندن كذلك

وقد كان جويس قليل البصر، سقطورا بموجة الموسيقى، وهكذا كنت أنا، وما أزال. ولقد بدأت أفقد إيماني وفاتي في السادسة عشرة. وحينذاك حدثت أن قرأت لأول مرة، رواية جويس الأولى: «صورة الفنان في شبابه» A Portrait of the Artist as a Young Man وقد أضافني للرحلة المظلمة - فيها - من الجسم، حتى لقد ودني إلى عالم للزمنى.. ومع هذا لم أستطع أن أقوم بهيب الأشياء التي كانت تهيئني من الإيمان.. ولم أكن أعود إلا إلى «الصورة» مرارا لكي أستر على للبر الجليل والآلهي، لغيرني ذلك الإيمان.

ومن الطبيعي، أنك طبقا لا قال جويس، لا يسمح لك بأن تخطي عن الكنيسة إلا إذا عثرت على بديل روسي لها. وقد كان الفن وحده، هو ما قدم ذلك البديل، في الفن، الذي كان معناه الأدب عند جويس، يمكنك أن تجد الكهنة والنعمة المباركة بل الشهادي وهكذا، إذ كنت عاجزا عن أن أكون كاتوليكا جيدا، أصبح على أن أكون فنانا من نوع ما. فكانت عند الجانب الإنجليزي من تشقني ملكي تعلم أن أفهم سطر ما في الفن من لغوية. فالفن بالنسبة للبروتستانتي الإنجليزي لا يزيد غالبا عن فكرة هوية، فالإنجليزي لا يرى كتابا مثلا يبي حسرا، وإنما يتركه يتراكم كوابل من القش أما فكرة جويس وحيوت فكانتا شيئا جديدا، وكان يتخلصه القراء للفن بشكل ما - في حيون الأنجلو سكوتون - عملا باريسيا، خير نظيف...

وحينا أصدر جويس رواية «بوليسيز» Ulysses، منعت على الفور وحظرت في كل مكان، باستثناء باريس. فقد أكلت هذه الرواية، بالنسبة للبرجوازية، المتبادل بين الفن والقدارة. ولم يكن هناك ناشر بريطاني أو أمريكي حل استعداد للخطورة بفنهم السجين إذا أصبح، كلمات النص الحرم، فكان لابد من تقديمها فاشتر في ديجون لا يعرف الإنجليزية، لكي يطبعها.

أنتد جويس يوما واحدا من أيام ديلج - ١٦ يوية ١٩٠٤ - وراح يسجل، تسجيلا كليلا ريب عليه، أفكار ثلاثة أشخاص، ومشاعره، وأفكارهم، لايتلون أهل ديلج تحيلا كاملا حرقيا.

ليووليلوم، مصمم الإعلانات اليهودي الهري الأصل، يتناول طعام إفطاره ثم يدخل للرحاس، ويسرح بسبب جرعة المادة للهلة التي كان قد تناولها فخلطته من «إيساك» الأيام السابقة وعلى الشاطئ، في وقت لاحق من اليوم، يستبهره جسيا منظر فاة يطير الهواء ديل «جوليتا»، ويضا تطلق الأكواب النارية في سوق ميروس هيريب أصواتا

لعلبة وفرقات بسيطة، يحد هو نفسه حتى الامتناع. وقرب نهاية الكتاب، نحض زوجته، مولل بلوم...

إن جويس يكتب صورة الحياة كما رآها في أمانه. ولم يحده هذا ضما، ذلك أن التزمين من كل نوع والجاه، لم يرق لهم ما وضعوه بالقلطة وقلة اللزوق، كما أنهم لم يستطعوا أيضا بتسجيد جويس، ذلك العجيد الكوميدي - اللحنى للفتات الدنيا من الطيقة المتوسطة. لقد عد الشبهيون رواية «بوليسيز» كتابا رجيا، فأحرو ذلك جويس وأصابه بالكتابة، وقال: «ليس هناك مخلوق في أي من كتب تزدت تبت على عانة من الجنيات»، لكن الانتم بالرجية، وجه أيضا إلى تحيدة بلوت، الأرض الطروب، التي ظهرت في نفس العام الذي صدرت فيه «بوليسيز». وقد كان للانتم بالرجية، علاقة أكبر باستعراض المعرفة الواسعة التي لا تسلم لهايتها بسهولة للذكاء وحده، أكثر مما كان لذلك الانتم من علاقة بموضوع الرواية ومادتها.

ولكن المعرفة الواسعة بسهل الحصول عليها، فهي متاحة في المكتبات العامة ولا تكلم شيئا، ومع ذلك، فإدام المال والطبعة المتوسطة لا يحتاجون إليها بشكل خاص، فقد نظر إليها بوصفها شيئا لا لزوم له، فرض على الرواية قسرا، فالرواية (هكذا قالوا) ينبغي أن تكون «قراءة مرحة». وبسبب «بوليسيز» لقراءة مرحة. إن جويس يتعرض أفان مرحة من الخيل باللغة الإنجليزية. إنه يفصل - مثلا بفصل صانع الخبز بين عشار الليل وماله - بين ما في مكونات اللغة الأصلية من عناصر لائبة وعناصر نيولوية. وهو يحاكي - ساعرا شغوقا - كل كاتب من كتابها منذ «فينيابل يد» حتى «هومانس كازلايل». وهو يحيل أحد فصول روايته إلى مرجع في حلم البلاغة. وهو يكتب فصلا آخر بحيث يصبح كما لو كان مقصورة موسيقية، صوتية، صارمة الالتزام بالأصول المرحية للكتابة. ولا يستخدم في الفصل الأخير أية علامات زعيم. فإذا لم يتعرض واحدة من تلك السهل للكتابة، فإنه يقدم مساحات ممتدة من التكميم «الحلم» والأحاسيس على حالتها البكر، في شكل للولوج اللطيل، الذي يمثل لديه أسلوبا فيها عرف باسم «تبار الوحي».

في البداية، آثار جويس غضب الناس، لأنه كان يفتح أسلوبه النثرى في طريق السرد القصصى لكن يتعرض هذا السرد ويقطعه. أما الآن، فإننا أكثر ميلا لأن نستمتع بالطريقة التي مجد بها - من خلال الأسطورة والرمز - الناس العاديين فرغمهم إلى مستوى الأبطال للحميين، حتى ولو أدى هذا العجيد إلى دفع أولئك العاديين من الناس فوق منصة مسرح للكوميديا الموسيقية والاستعراضات الضاحكة، وجعلهم يصرون بشكل يبعث على

التصكه بهم يد يوليوس هومير الخفيق ، يواجه الصحرة الخائلة التي يقدسه بها صلاب دو عين واحدة بأكل البشر . أما « بلوم » ، وهو يوليوس الحديد ، يواجه هجوم متعصب أيرلندي سكان لا يستطيع أن يصبر ما أمامه في خط مستقيم فيعجز عن إصابة بلوم بصندوق صغير من الصمغ . إن بلوم ، الذي تراه يوديا مسكينا ، موقفا للحرية كديوث غير عديم ، يصح في النهاية ملكا في إيثاكا (كوليسير الحظيق للمحصى) الذي يقع في فلزول رقم ١٧٥ في شارع بيكلير .

لقد ظهر العالم لموسيس إسرائف ولجأوازه في يوليوس ، ولكنه لم يصبح بعد مستعدا لأن يفكره جنون رواية « بلفة فييجان » . ومع ذلك لم الصعب أن تتخيل أي كاتب آخر كان يستطيع أن يكتبها بعد تطفله القصص في داخل العقل الإنساني في حالة البفظة . إن رواية « يوليوس » تلمس - أحيانا - أطراف النوم ، ولكنها لا تتصل أبدا بمملكة النوم الحقيقية . أما « بلفة فييجان » فلا ، بوضوح ، استمراسل ونجس للعقل النائم

لقد أمضى جويس صيفه حذر عاما في كتابها ، موزعا بين العمليات الفراسية في عيبه وبين رعاية «هوسيا» ، التي كان عقلها يمار بانتظام ، دون أن يلقى الكثير من التشجيع ، حتى من جانب «إذرا باوند» ، أمير كل الكتاب الطليعيين . وكانت رويته - بورا - ترى أن عليه أن يؤلف كتابا لطيفا ، يستطيع الناس أن يفروا . ولكن كان لابد لـ « بلفة فييجان » أن تكذب ، وكان جويس ، هو الرجل الوحيد ، المخلص أو المهنون بما يكفي لأن يكتبها .

بما تحدثنا عن صاحب فندق صغير ، يعيش في بلدة «الدايبرود» الملاصقة لمدينة دبلن . ويبدو أن اسمه «بوتر» Porter ، وهي كلمة تعني «البواب أو السهل» ، ولكن اسمه في الحلم يصبح «مفسري» لـ «بيلين» يسرويسكر Humphrey Chimpden Earwicker . هاري أيرلندا ، الثوردي الهولستانقي . وبعضهم اسمه الأول كلمة Hump ، التي تعني القنب أو الحدة على الظهر ، مشيرة إلى حبله إنم لشدته المهرم لايته ، وهو يألف في حديثه في أثناء الحلم الذي يعبر فيه عن إيمته ، يتحول إلى صورة كلية عامة للإنسان الحامل . أما زوجته ، آن Ann ، فتصبح في الحلم وأنا يعبا بلورابل Anna Livia Plurabelle ، فتحمل الاسم الذي يحملها الأم الرموم الجميلة ، الحية ، التي تجمع الحسب في بطها . وهي أيضا القهر الأيرلسدي الذي يروي دبلين «أنا لبي» Anna liffy ، ثم تند لكي تصبح كل أنهار العالم . وكل الأنهار تنبئ المدن ، وبناء المدن هو وظيفة الرجل ، لذلك يصبح ييرويكر هو نفسه فييجان ، البناء العظيم ، ويصبح هو المدينة التي يبنيها ، وكل المدن الأخرى ، في حين تصبح «أنا لبي»

بلورابل «أنا لبي» . ب . ب . ومزا أيضا للجبل ، سررة الأرض ، لأنها أيضا «الأرض الأم» . وإيسا ييرويل ، صورة جميلة منها وتكرار لها . وإيرويل أيضا ، موضوع انتهاء نيبا ، الذكر الأبدى و«مر» المذكورة في الكون كله .

ويتحول ولداه النوم ، كمين وجيري ، في الحلم أيضا . الأول يصبح «شع» ، أو قابيل أو بقوب أو نابليون ، أو يروتوس ، أو القليس جيمس حامي أيرلندا ، الفكر المخطط للطب بأحلامه وطموحه ، نصف أبيه ونصف قرجل ونصف الذكورة ، والثاني يصبح شون ، أو هايل ، أو ويليجتون أو كاسيوس ، الفصل للفن العاشق المشوق الضحية نصف أبيه الآخر ، الذي لا نسل له . ولكنها سويًا ، ومن خلال غريف اسمي يروتوس وكاسيوس بل Burrus ، Cassius يصبحان زيدا وجبسا حقيقتان ، أو تحولان metamorphoses لشئ واحد .

الشخصيات تحول هوياتها ، والمكان يمتد ليشمل كل الأزمان هو التاريخ كله ، رغم أنه يقال إن «الحلم» يقع في العام ١٩٣٢ ، الذي لا يدل على تاريخ حقيق ، ولكن للرقم نفسه دلالة خاصة لأنه يتكون من رقم ٢٤٠٠ و٢٢٠ الرقم ١١٥ ، يدل على «اللا نهاية» ، لأنها حينها تعد ١١ على فصاع طليين ، بدأ بداية جديدة من الإصح الأول ، والرقم ٣٢ ، يشير إلى حقيقة أن الأجسام تسقط بفعل الجاذبية الأرضية بسرعة متزايدة بمعدل ٣٢ قدما في الثانية . رقم السنة كلها يشير إلى عملية السقوط والبحث اللاهائية أما القصة الكاملة في الرواية ، غداثية ولا تنتهي أبدا ، وقد يقال إنها تستحضر التاريخ العنسي والروحي البشرية - من وجهة نظر حرة - باستخدام قصص الثوراة ، وترجم حياة أبرز الرجال والنساء في الحضارات الغربية ، اليونانية ، والرومانية ، وفي إيطاليا عصر النهضة ، وإنجلترا عصر حودة الملكية ، وفرنسا الثورية ، وإيرلندا - بالطبع - الكاثوليكية . إن هذا المزيج الأسطوري العنسي التاريخي يتم «إصاحه» حل يران الفكر المستخلص من فلسفة التاريخ (فيكون أساسا) ، وعلم النفس التحليلي (برونج نولام فرويد) ، والفلسفة العقلية (كأنط) وفلسفة التأملية (شوبنهاور) ، والتأمل التاريخي (الحسي racial) والياني (شبنجر) .. إلخ .. ولكن الرؤية الشاملة ، أو الحلم الذي امتزجت فيه كل هذه العناصر وانصبت ، واللغة المتكررة لصياغة هذا الحلم وقله ، كانتا من صانع جويس وحده .

ومن الصعب جدا أن نتخيل أن دبلن لن تحصل بذكرى ميلاد جويس إلا مرة واحدة ، ومن الصعب أن نتخيل ألا تحصل دبلن بذكرته في أي يوم من أي سنة ، لأن جويس خلق دبلن نفسها ، مثلما خلق

«ييرويكر» - فييجان . لقد حولها إلى مكان أسطوري ، مثلما حول فائق الجميع والمظهر (الأحمر) والفردوس مجتمعين ، ولكنه في نفس الوقت ، أكد «ماديبا» وجسيتها ، ومنح شوارعها روحانها وكنائسها طابع الحقيقة الواقعية للتصلة الاتساع

تبدأ «يوليوس» في «بناية مارثيلو» التي ما تزال قائمة للآن . ويمكننا أن نراجع «أوديسية» بلوم في شوارع دبلن على خريطة للمدينة ، وأن نحدد تولدت تحركاته بساعة ضبط . بل إن «بلفة فييجان» تجري كلها في أماكن محددة من دبلن ، رغم أن «المكان» كله في الرواية ، لا حدود له .

ولا يقابل صلاب المكان عند جويس سوى صلاب الشخصية . إن نيوبولد بلوم شخصية ثلاثية الأبعاد لدرجة يستحيل معها أن نقيم معاملة معها كانت قوة التحليل النفسية التي يستخدمها لخالقه . وتزداد أسودت لمحات ييرويكر بوضوح على طول مشاهدات حلمه اللاهائية ..

ذلك أننا نكتشف عند جيمس جويس ، اهتماما بتجسيد «الحقيقة الإنسانية» بزيد كثيرا على ما قد نفهم من عبارة لغوية تشارك - في النهاية - في كشف تلك الحقيقة ، هذه جويس تلي غراسيها دائما على مراجعتها للتأني ، ولكنها تحقق لنفسها في الوقت ذاته ، استقلالاً «مهدوبا» melodic ، يذكرنا بأن جويس كان صاحب صوت «تندر» Tenor ، كان يستطيع به ، لو أنه تمكن بالفناء الأوبرالي ، أن يلحق مؤدبين أوبراليين كثيرين .

أما الرجل نفسه ، الواضح الأحاق ، لدرع بالشرب ، والنقى ، الصامت في مكر ، المهب للصحة ، والمخلص لعائلته ، والمفطر إلى ما يمكن وصفه بحسن النوق ، والنحيل الطويل ، الرشيح الحركة ، نصف الأحمى . والذي مات قبل الأوان في الناسخ والحسين ، فإنه يواصل الحياة في حكايات الكتبيين عنه وكتاباتهم عن أهله . أما جوهر شخصيته - المراهقة الشابة رغم تفكيريتها - فقد احتواه هو تماما في أعمائه هناك نجد انشغالاته الحقيقية - لاستقرار الاجتماع الذي يجد أفضل تعبير عنه في الأسرة المتمية إلى الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة . ثم اللغة ، بوصفها أسمى إنجاز حققه الإنسان كأداة يربطه ، في طموحه ، أن يصبح كاهنا يسوعيا ، ولكنه أقام نفسه كنيسة خاصة به . لاهوت شارع إيكلز كيه ذات طبيعة اعترافية ، لا تترك أي خطيئة ، ولكنها لا تقتل أية أصداد كان هذه الطقوس ، الشيء يتناول القربان ، هو تحويل الخير العادي إلى جبال ، هو ما عرفه قوامس الأكفاني بأنه «منج ومنج» ...

إنه يذكرنا بأن الحياة كرميب إلهية مقدسة ، وأن الأدب فكاهة ساهرة وعمل جيد .



الدوريات الفرنسية

٢

□ حامد طاهر

حوار مع جارسيا ماركيز

التهبة . وأعتقد أن أحسن روايات السابقة كانت هي «لاخطاب للكولوميل» وليست «عائلة سنة من الوحشة» وقد قلت هذا الرأي كثيراً جداً . أما الآن فأعتقد أن أحسن رواياتك هي هذه «لأريخ موت معنى»

من - هل تعتقد أن النقد سيؤهلك من ذلك ؟
ماركيز - بالنسبة للنقد لا أعرف ، أنا القراء ، هم من أدب شئت

من - كيف ردت رواية «لأريخ موت معنى» ؟
ماركيز - إن هذه الرواية ترجع إلى ثلاثين سنة ماضية وكانت نقطة البداية واقعية - حادثة قتل في إحدى قرى كولومبيا . كنت قريب جداً من شخصيات القصة في الحقيقة حتى أردت حين أن أكتب بعض القصص لكنني لم أكن قد بشرت بعد أولى رواياتي . وقد قلدت في الحال أنه قد وقع تحت يدي مادة هائلة للقراءة ، لكنني أمتي طلبت إلى ألبا أكتب هذه الرواية مادام بعض أبطالها على قيد الحياة . واستشهدت لي بأسمائهم وقد عدت عن المشروع ، وصفت حينئذ أن القصة قد سب ، لكنني استعرت في التصور ، وحدثت بعدها أمور - وبو أني كنت قد كتبت ساعتي - لاقتدت الرواية كثير من العناصر الأساسية ، من تعبير - بصورة أفضل - على فهم القصة

من - متى قررت أن تكتبها ؟
ماركيز - منذ خمس سنوات ، حسب الأسماء من رواية «عريف البطريق» ، عند توني أبطال الرواية ، الذين استشهدت لهم بأسمائهم . وقد حدثت مع ذلك لأنها اعتقدت حينئذ أن سرف أكتب

القصة الرهيبة والحزينة لأبولدرا الساذجة ، وجهتها الشيطانية

من - جائزة الجيدة .
من - قصة كرفي .
من - لاخطاب للكولوميل
من - لأريخ موت معنى - وهي الرواية التي قال بها ماركيز

«إنها أفضل رواياتي ، لأنها هي التي استطعت أن أسيطر عليها أكثر من أية رواية أخرى» . وعندما سأله القصص التي تهمي مع حواراً شاقاً حول هذا الموضوع .

من - أليس من المبالغة - بعد نجاح رواية «عائلة سنة من الوحشة» - تصرّحك بأن هذه الرواية التي تظهر الآن هي أفضل رواياتك ؟
أجاب ماركيز كالآلا -

«إننا نعتقد دائماً أن أحسن كتاب هو آخر ما كتبته ، لكنني أعتقد أن هذه الرواية «لأريخ موت معنى» هي أحسن مؤلفاتي ، بمعنى أنني جمعت في أن أصبح فيها مأثورة على وجه الدقة . إن الروايات ، وهي تتخذ طريقها ، تريد أن تفلت من أيدي الكاتب ، لكن الشخصيات ماثلت أن تشكل بنفسها حياتها الخاصة ، وينتهي بها الأمر إلى صنع ما يبدو لها حسناً . وبالنسبة لي ، لم تكن لي سيطرة شبه مطلقة على أي رواية مثلاً حدث لي في هذه الرواية . ويحتمل أن يكون ذلك راجعاً إلى موضوعها وحجمها ، فالقصة صارم للقادة ، وهو مبني حرياً على غرار الرواية البوليسية . فما بالنسبة إلى الحجم فهذه الرواية قصيرة جداً . وأنا رفض كل الرضا عن

كان ظهور الرواية السادسة Chronique d'une mort annoncée تاريخ موت معنى ، لكاتب كولومبيا الشهير جارسيا ماركيز حدثاً مهماً - إن لم يكن فريداً - في مجال النشر العالمي ، فقد طبع منها في بلد الكاتب نفسه أكثر من مليون نسخة ، وفي كل من الأرجنتين وألمانيا وبلون نسخة أخرى ، أي أن ما طبع منها - في وقت واحد - جاود للمليونين . وهذا حدث لا مثيل له في تاريخ النشر الأدبي حتى عصرنا الحاضر . كذلك فإنه لم يحس على صدور الرواية باللغة الأسبانية التي يكتب بها ماركيز أكثر من سبعة أشهر حتى كانت قد ترجمت إلى قسبي وثلاثين لغة في العالم .

وقد خصصت «الجملة الأخيرة»

Magazine Littéraire

الفرنسية في عددها رقم 178 (نوفمبر 1981) ملأها كاملاً عن ماركيز بهذه المناسبة ، تناول مختلف الجوانب في أعمال الكاتب ، مع الاهتمام على وجه الخصوص بموضوعي «الموت والعنف» اللذين يسيطران على إنتاجه ، كما نشر فيه بعض كتاباته الصحفية والنقدية الأخرى ، بالإضافة إلى أكثر من «مقالة» أجراها معه بعض الصحفيين

ومن أهم ما يحتوي عليه الملف يليوجرافيا بأعمال الكاتب ، التي نقلت إلى اللغة الفرنسية . وسوف تكتب - ها - بترجمة عناوينها -

- عائلة سنة من الوحشة

- عريف البطريق

«ريورتايج» من الحادثة. ولهم الآن هو أن ترى أن الرواية التي نتجت عن هذا الواقع، لاهلاقة لها به. من - هل هناك بعض التكتيك الصحفي في هذه الرواية؟

ملوكيز - لقد استخدمت تكتيك الريورتايج، لكن في الرواية، لا يلقى من القصة نفسها، أو عن الشخصيات، سوى نقطة البداية. البناء، إلى الشخصيات لا يحمل أبعادها الحقيقية، والوصف لا يتوافق مع المكان. لقد تحول كل شيء بطريقة شاعرية. الصحفيون الذين ظنوا كما هم، هم أفراد أسرى، بعد أن صحروا لي بأن أصل ذلك بالنسبة إليهم.

من الطبيعي أنه سوف يمكن التعرف على شخصيات جغرافية من الرواية، لكن ما يهمي - يجب، في رأيي، أن يهتم القارئ - بما هو المقارنة بين الواقع والفصل الأدبي. من - ألا تسمح الرواية هكذا بتطبيق لعبة التوازن (من ينطق عليه هذا؟)

ملوكيز - لقد حدث هذا حقاً، فقد ظهرت الرواية يوم الاثنين الماضي، ونشرت مجلة من بوجوتا ريورتايج حول المكان الذي وقعت فيه أحداثها، مع صور فوتوغرافية، قبل إبائها لأبطالها.

ومن الناحية الصحفية، قامت الجريدة في رأيي بعمل ممتاز، لكن الواقع هو أن القصة التي رواها الشهود مختلفة كل الاختلاف عن روايتي. وكلمة لكل الاختلاف، ليست هي الكلمة المتعادلة على وجه الدقة لما أريده. إن نقطة البداية واحدة، لكن

التطور مختلف. إنني أزعج أن قصة كتابي فحسن، فهي أكثر ترويضاً، وأصعب بناءً.

من - في لقاء سابق معك، قلت إن المتف هو الموضوع الرئيسي لهذه الرواية؟

ملوكيز - لا أتذكر أنني قلت هذا، لكنني أعتقد أن المتف ظاهر في كل رواياتي. إن المتف - في أمريكا اللاتينية، وخصوصاً في كولومبيا - بعد ظاهرة ملازمة لتاريخها كله، وهو وشي، وأنا من آسيا. المتف هو «المقاومة» التي تولد تاريخنا! من - توقفت عن النشر لأسباب سياسية، ثم عدت تنشر لأسباب ذاتية، فما الدور الذي يجب أن يقوم به كاتب أمريكا اللاتينية؟

ملوكيز - قول واجب لوري للكاتب هو أن يكتب جيداً، أن يتبع أدبا يسهم في البحث عن هويته. إن ما يحدث في أمريكا اللاتينية دقيق للغاية، ونحن - الكاتب - لا يمكننا أن نضع بالكلمة، لأننا بعد أنفسنا نتحول تحولاً بالغ السرعة إلى الصراع. نحن نرى دون أن نريد، بل لأن ألسنا جاء في بساطة بطرق بليغته ورسالة معروفة!

من - كيف تغير مجاز رواية، ذات طابع أمريكي عمل جيداً، في غارات أخرى؟

ملوكيز - يعود بل أنني لم أتعلم في هذا المصير للواقع، وأنا أفسر الواقع الأمريكي - اللاتيني بكتيبي من الإعلام الذي يفسر الظروب في أي مكان. وقد تسلمت رسالة من امرأة قروية نائية، قرأت كتبي المترجمة، وتقول لي إن القصة التي أرويها هي قصة قريبها. وهذه هي المشاركة التي لأتمناها.

من - مواقفك الثورية لم تمنحك من إقامة علاقات مع البرجوازية العالمية في بلادك؟

ملوكيز - إن لي أصدقاء من كل الطبقات الاجتماعية، وهذا هو السبب في أنني معرض للهجوم، لأنني اليسار محسوب، بل من الأقلية الحاكمة كذلك. وأعتقد أن هذه العلاقات لا يمكن أن تستمر بلا نهاية، كي تنتهي الظروف بالانقطاع، لكن هذه اللحظة، وفي كولومبيا، لم تأت بعد... في شيلي، حدث هذا في المرحلة الأخيرة من حكومة الليندي. وبابلونيرودا، الذي كان ينسحب كثيراً في إقامة الصداقات، حيث كان ذلك ممكناً، قد ندم على ذلك. ولأننا أذكر أنه عندما كان في باريس، عرض عليه تقرير عن الحالة الداخلية في شيلي، استطاع أن يتبرع منه هذا التعليق: «أية عسارة! لم يعد يمكن تناول الطعام مع هؤلاء الرجعيين» مع أنهم كانوا مهلهلين جداً!!

من - صورتك في حياتك الشخصية تتعارض دائماً مع مواقفك الإيديولوجية؟

ملوكيز - إننا نحاول أن نقوم بالثورة لكي يعيش كل الناس حياة أفضل. ولأسباب شخصية، وهرعت الآن كل عزايا البرجوازية عندما تكون الطبقة الحاكمة، وأعتقد أنه ليس لديها الحق في هذه الزايا، فقد اغتصبها، وهي من حق الجميع. ليس هناك أدنى سبب لكي أنازل عن هذه الزايا، إنني أحب اللحم الجيد، والخبز الجيد، وأحب السعر بصورة مريحة. وس أجهل هذا كله، يجب أن تقوم الثورة، لكي يعيش الناس كلهم كما يحلو لهم.

حوار مع ميشيل تورفنيه

ما الأدب؟ وما علاقته بالفلسفة؟ وما قيمة الكتاب؟ وكيف يشارك القارئ في صناعته؟ هذه هي الأسئلة التي تعود فدخل الحيز الثقافي في فرنسا حالياً. وما هي أولاء، ملئي بثلاثة كتب، تصور تقريباً في وقت واحد، وتدور حول تلك الموضوعات، لكنها تناوفاً بالطبع من وجهة نظر حديثة. وإن لم تكن المقصود هنا تحديد مفهوم الأدب عموماً، بل تقديم وجهة نظر العصر الذي نعيش فيه في هذا المفهوم.

من - ما الأدب؟
تورفنيه - إن هذا يذكرنا مباشرة بشارتر

من - لكن إذا كان شارتر، منذ أربعين سنة، قد طرح السؤال، وأجاب عنه الإجابة التي نعرفها جميعاً («الأدب التروم») ، فإن هذا السؤال يعود لطرح نفسه من جديد، متطلباً إجابات مختلفة كل الاختلافات. فتلا يقول شارتر إن الناثر يستخدم كلمات، وهذا ينحصر نظرية في اللغة يحترها إلى درجة عالية من الصعاء. أما الآن فلا نأخذ من الكتاب يرافق على ذلك

لقد نشر جوليان جوميل كتابه *en lisant, en écrivant* تقريباً وكاتباً، كما نشر *La Vérité Littéraire* الخليفة الأدبية، ونشر ميشال تورفنيه *Le Vol du Vampire* طيران اللعنة.

من - حوار أجبرته عليه *Magazine Littéraire* القومية، مع ميشال تورفنيه دار الحديث حول عدد من المسائل الأدبية المهمة، وفي مقدمتها هذا السؤال:



توربيه - الكلمات تابعة ، بدرجات مختلفه ، للأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، فالصيغة الرياضية تمثل أقصى درجة من استبعاد الكلمة ، والتحكم فيها ، ثم - في تدرج نازل - تأتي العلوم ، وعلوم الحياة ، ثم التاريخ ، ثم الترجمة الروائية ، ثم الرواية ، وأخيرا تتناقص درجة استبعاد الكلمة إلى أدنى حد في الشعر .

في القمة ، لا توجد الكلمة من ادبها الممثلة . وهي لا تخرج عن أنها مجرد أداة طيعة . مثل القمار في اليد . أما في القاعدة ، فالكلمة تمثل دائرة ومن ناحية أخرى فإن هذا التدرج يؤكد عملية الترجمة ، فبالنسبة إلى الصيغة الرياضية ، ثلاثي مشكلات الترجمة هائي ، في حين تصحح هذه المشكلات في الشعر إلى حد استعانة القصاص عليها والدليل على ذلك أنه من الممكن كتابة قصيدتين ، في لغتين مختلفتين ، حول موضوع واحد ، لكننا لا يمكن أن نترجم بدقة قصيدة واحدة !

في انتر ، نجد بالتأكيد كل الدرجات : فالترند يكون ، أولا يكون ، شعريا ، والكلمات قد تكون ، أولا تكون ، ترجمة ، تقيلة ، جهرية . أما بالنسبة إلى سائر ، فقد قلت عنه في كتابي إنه لا يصح شيئا على مستوى اللغة ، يقع باستمارة التار الروائي الذي قدّمه له كل من رولا ، وموبسان ، وفلوبير ، وبولز . هذا في حين نجد أمثال بروس و سيلين بمرحان حذيفة عن مستوى اللغة .

من أهدا السبب كتبت تقول إن بروس و سيلين أعظم روائي القرن العشرين ؟ توربيه - في الواقع ، لا مجال للشك في ذلك . إنها أعظم من سائر

من : يبدو لي أنك تسي جبهة Genet توربيه - هذا حق ، إن جبهة من جبل سائر ، وهو حالة مواربة ، وعلاقته بسائر لم تكن بسيطة .

من : لكن ألا يبدو غريبا أن نلاحظ أن سائر عندما دافع عن اللغة ، قد أهدم بكتاب غابت جميع هائيا تلك النظرية ، مثل هالارميه ، وجبهة ، وفلوبير ؟

توربيه - لأن هؤلاء الكتاب يثيرون له مشكلات في الوقت الذي أمكن فيه الاعتقاد بأن سائر سوف يزداد اهتمامه بولا فإنه لم يكتب عنه حرفا واحدا !

من : نستطيع عن كتابك عنوان Le Vol du Vampire : طيران : لعدة ، فلماذا ؟

توربيه - إنه عنوان المقال الأول في الكتاب وهو عبارة عن تأملات حول القراءة . وفي رأي أن بشر كتاب يعني إطلاق العنان في القصاص والكب عبارة عن ظهور ، ضامرة ، غارقة ، مغممة ، سيم على

وجهها في الزحام ، باحة بكل لغة عن كائن من لحم ودم ، لكني غط عليه ، وتتضح من حرارته وحياته ، وهذا هو القارئ ! وما دام الكتاب غير مقروء ، فإنه يعد غير موجود ، أو هو موجود - على تقدير - نصف وجود ، أو هو موجود بالقوة ، شأنه شأن طين موسى لم يعرف

من : ومثل لوحة لم ينظر إليها أحد ؟ توربيه - لا ، فاللوحة التي لم ينظر إليها أحد ، يمكن مع ذلك أن تقع عليها عين عابر ، أو طائر علق . أما المكتب الذي لم يقرأ ، فإنه يظل كتابا لم يقرأ . إن الأمر هنا يتعلق بشئ غيبي

كذلك فإن العمل يولد عندما يقرأ الكتاب وليس هذا العمل إلا خليطا ميبا من كتاب مكتوب ، أي من بولادة المؤلف ، ومن تحقيقات القارئ ، واستلهاماته ، ومذاقاته ، ومن كل أساس عقل وشعري لدى القارئ . وهناك دائما لكل كتاب مؤلفان . هذا الذي يكتبه ، وذلك الذي يقرأه !

وهكذا يمكننا إقامة تدرج في الميول ، لأنني أعتقد أن مثل هذا التدرج مائل في . وأنا أطلق صفة المعظمة على الفن الذي يتطلب من القارئ جوابا لها من الإبداع . وأسمى قارئ في السبب ، الذي يصير القارئ في نطاق شبح من السلبية المطلقة ، وضعه في الظلام ، وبوجه كثر يما متطابعا لكي يلفه صورا ، ولغة ليس في قفيا أي نصيب من الإبداع - أنهبه هنا هر بلا

لقد أفرغني دائما سلبية المشاهد في السبب . وأرى فيها أشع رمز في مشهد « البرقانة البيكابكية » الشهير . حيث لا يظل مشهود في قبض يوم بالقوة ، وجالس في مقعد ، وهو مضطر إلى أن يشاهد الفيلم ، مع مقطع (مقاط) طوي لكي يحتفظ بعينه متوحش ، ومعرضة تقوم بانتظام بترتيب غريبة عنه ، وذلك لأنها - نتيجة لعدم إغاض الميول - نجحت بدون تعويض !

وفي المقابل لذلك هناك قارئ القصيدة . وهنا أتفق مع بول فاليري الذي قال : إن الإطام ليس هو الحالة التي يكون فيها الشاعر الذي يكتب (تصوراً روائياً) ، لكنها الحالة التي يأمل الشاعر أن يصح فيها قارئه . وسيشعر يكون المفهوم هو ذلك الإنسان الذي سوف يقرأ القصيدة ، لأنه في الحقيقة يحتاج إلى إلهام ، حتى تصبح القصيدة كما هي عليه في الواقع .

وقد يشع نصيب الإبداع لدى القارئ ، حتى يجاوز آمنا إبداع المؤلف نفسه .

وهناك مثال طمحن يقدمه لنا بيرييس Bérénice في بيت الشعري الشهير : « في الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي ! » بالنسبة إلى معاصري راسي ، لم يكن لهذا البيت المعنى والصلى اللذان له الآن لدينا . وحتى بالنسبة إلى

رأسه نفسه ، فإننا لا نعرف كثيرا ماذا يعني الشرق لديه . لكننا نعرف ماذا يعني بالنسبة إلينا نحن ، وكيف أنه قد وصل إلينا عن طريق الرومانتيكية كذلك « الصحراء » بالنسبة إلى راسي ومعاصريه ، ربما كانت هي وادي شيفري Chevreuse وليس هذا أدنى صلة بالصحراء Sabara التي توجد في الشمال الأفريقي ، والتي تصورها الآن . أما « السأم » ، فلا شك في أنه يعني لدى راسي الخزن المعب ، ولم يكن بالتأكيد هو تلك الكتابة ، ولا ذلك النوع من الفراغ الذي لوسى به الصحراء . والنتيجة أنه لا يوجد في ذهن راسي بالتحديد شئ مما يهيم لدينا بيت بيرييس في الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي !

من : لكن بين البيت الشعري ؟

توربيه - البيت الشعري ، نحن الذين نصنعه

من : فلنتقل الآن إلى كاتب ، نشر به في كتابي ، دون أن نكون قد عحصمت له فصلا مع ،

هو كوككو Cectan

توربيه - إنني بعيد عن كوككو لعدة أسباب : فهو قبل كل شئ شاعر ، وليست أنا كذلك . وجابه الباري ، الذي يجعله في قلب المعاصرة دائما ، يرمي كثيرا . وأخيرا فإن تصوره للجنس غريب على كل القارة . لكني ، مع ذلك ، لا أحبط لكاتب آخر من الاستعدادات مثلا أحبط لكوككو

حدث لي عدة مرات ، في أثناء التمرات التي أنفعتها في المدارس ، أن أجهت عن السؤال الطفيف ، الذي يطرحه التلاميذ : « ماذا يوجد من الحقيقة في كتاباتك ؟ » - باستعارة عبارة كوككو التي يقول فيها . « أنا كلمة ، لقول دائما الحقيقة » . وهذه في رأي - عبارة يمكن أن تنص حيء مكر بكاملها في نفسها ، وهي - في نفس الوقت - أفضل إجابة عن سؤال التلاميذ !

لكن ما يدعني حقا هو القربة الشديدة بين كوككو ، وأرسكار وابلد . نفس المثبة تقريبا ، وربما كانت أكثر دقة لدى كوككو . عندما يكون أرسكار وابلد . « اسدروا من الجربة » لأنها تؤدي بسهولة إلى السرقة ، وبين السرقة والنفاق لا توجد إلا خطوة واحدة ! ! ، أو يطرح نظرياته حول الطبيعة التي يحكي القس - فإنه يكون قريبا جدا من كوككو ، لكنه لا يفتح بعض القسم التي توصل إليها هذا الأخير ، الذي مثل حيا يمكن أن يحصل من منزله ، إذا شئت فيه النار ، فكانت إجابته - « النار ! ! »

من : يبدو أن هناك قطبين يتجادلان تفكيرك . حرص البحر المتوسط ، وألمانيا .

توربيه - ليس حرص البحر المتوسط كله ، بل الصحراء ، والشمال الأفريقي فقط . إنني لا أكتب كثيرا لمنطقة البحر المتوسط . وعندى أن البحر هو الخط ، وصمة خاصة ، أقصى حالات الخزر ، في



كتاب اليازك Les Météores كتب محمد من حرر . حاولت فيها أن أقرب كثيرا من لغة الشعر . بأن أعمى الكلمات ورسم . وكناصها . وتركها . وقد علمت . وأنا صبور . بذلك . أن هذه الصفحة قد استخدمها مدرسو اللغة في درس الإملاء للتلاميذ في المدارس . لقد سررت جدا كثيرا . وذكرني . في صبي . الموت . كما قاله والده ملوصيل بانويل M. Pagnol . وكان مدرسا في مدرسة ابتدائية . أنقول لفرانس . أي كاتب عظم ! إن كل صفحة كما كتبه نضج . ١١

البحر . هو بحر . الامتداد العظيم للرمل . الصل . والاحتجاب التي يقدمها على الشمس . والصحر . حيث من ماء . والاحتكاكات . والطير . البحر الأبيض المتوسط طيس إلا بركة صغيرة هذه لا سمحها !
لكن صبر .

من وجه ذلك . «صحراء» هي عكس البحر

توربيه - لكها بها المطرب . إن لدى مشروع رويته من حامل مهاجر . يرسل من وحدة في المطرب . وليس من وهران ولا من المطرب

ومن ناحية أخرى . فإن الصحراء ليست إلا صحراء من جانب البيونوجيا الفرنسية الأصيلة وأكاد أقول إن المطربين والمطربين لا يعرفون ما الصحراء . بل إنها بالنسبة إليهم ليست سوى العدم . والفراغ . لكها بالنسبة إلى الفرنسيين تمثل كل الكتاب الذين تحدثوا عنها . وجررت أحداث رواياتهم وعماهم لعبة إلى العمق . وأنا أيضا أعمل في هوى صحرائي !

من - - ٢

توربيه - يحتوي كتاب «طيران الحمامة» في أكثر من وجه . إن لم يكن في نفسه . علىصوصي يتعلق بألمانيا . فلما هي ثقافي . وعماصة الجانب الفلسفي منها قبل الجانب الأدبي . لقد كانت الفلسفة هي دليلي إلى ألمانيا . ثم وصلت بعد ذلك متأخرا إلى الأدب الألماني . حيث قرأت نوباليس . وكلايست . وتوماس مان . بعين فلسفة

وقد حملت في كتابي . فتأدي في مرحلة الترميم التاريخي . موريس دي جنتيليك . الذي درس في الفلسفة . وكذلك الأدب . وهو الذي علمني أن عين الفيلسوف التي تقرأ الأدب هي من طرقت لتأخذ الأدب الذي لا يعرفون الفلسفة . لذلك عندما انتقلت في العام التالي إلى جامعة الموربون . لم أعمل كثيرا أن أتناج محاضراتهم المرحجة

من . قد يكون السبب في هذا أنه في كل مكان . كما في غرب . حتى نشطون بالأدب من التمرض كثيرا للافتكار ؟

توربيه . لكني سأعطيك مثالا لفكرتي في هذا الصدد . جنتيليك درس في الأدب من الفريد هي موضع . الأستاذ باياله :

Dans Vente la rouge
Sous un bateau qui bouge

في غيبس . قرن الأحمر .
يحتوي قارب يحرك

م راج الأستاذ يستعرض معظم قصائد الشاعر . محاولا البحث عن قاية تنهي ب ouge - وكنت ساعيا في الثامنة عشرة من عمري . ولم أصدق أفي .

لكن إلى جانب ذلك . كانت هناك محاضرات حول كوكبلرد . وكالكا . وسلور . سلور الذي يعد أروع مثال للفيلسوف الذي كتب الأدب . وقد كان هذا - كما نرى - شيئا مختلفا عن القافية ouge - ١١

أخبرني في كتابي «طيران الحمامة» أن شعر الفرائي بعين الفيلسوف تلك . هناك مثلا فصل عن كاهن . Kasse وإذا سئلت عن أفضل قصود الكتاب لقلت إنه هو هذا الفصل . ومع أنه من الفلسفة . فإنه يستطيع أن يعلم أولئك الذين يقرنون الأدب وبعبارة ألا بعد للتأنيس الرباعي للجميل Beau وللرائع Sublime ضروريا لفهم الأدب ؟ تلك أدوات قديمة لا نحتاج إليها . وعندما يقول كاهن

«إنني أطلق الفرائع على ماهر» بصورة مطلقة . كبير . تلك حقيقة جفرية . لأنها دائما متناقضة . حيث نرى كير بعد أنرايسيا . لأن الشيء الكبير بصورة مطلقة متناقض في الأشكال والصور . فالعاصفة راتنة . والصحراء راتنة . والسماة المرحضة بالنجوم راتنة . وكل هذه الأشياء كبيرة

ومرة أخرى . لست هنا بعبد من القافية التي سبى ب ouge - !!

من . القافية هي أن جزءا من النقد الأدبي مزال غير مهم إلا بالقافية ouge -

توربيه - بكل صعب ومع ذلك . ربما استخلص هؤلاء النقاد شيئا من تلك القافية . أما عندما لا يستخلصون شيئا . فهو يكون امرهم مدعاة للسخرية

من . مما يتعلق بالمناج . لقد لم يصل موتج من انصوص حول الأدب الألماني كلايست وانتصاره مع هيرست . وي لا يوجد معلومات مماثلة في أي نص آخر حول كلايست .

توربيه - أليس هذا طيب ؟ لا يوجد سطر واحد من حنتي . ولم أجد الرعية في كتابة مثل هذا السطر إنني أملك حندين باللغة الألمانية يتصمان إنتاج كلايست وولفانج حول . وقد اعترت . وركبت . وترجمت عددا من قصورها . كذلك فقد ذهبت إلى ألمانيا . لزيارة غير كلايست

كان كلبت منحرفا كبيرا . وقد قيل إنه كان حاجزا من الناحية الجنسية . وقد يكون هذا محتملا . لكنه لا يهم كثيرا . المؤكد أنه توصل إلى فكرة أن الطريق الوحيد لممارسة الجنس مع امرأة هو أن يقتل حبه معها . وأن يرتكبا معا في عشق واحد . وهذا هو معنى الاعتراف !

من . إذا سئلتك - بعد أن عرفنا ما هو الأدب بأنه التزام - كيف تعرفه أنت . لماذا تقول ؟ ألا يكون هذا نوعا من التعاشي حول ماهر أصاصي . وما هو فرعي ؟

توربيه - ربما . لكن في نصوري أن الأدب «درس في إجابة الحياة» . تصور معي إنسان مطلقا يرور مسبا وهو يحصل معه كل الذكريات الأدبية التي تستدعيها وتثيرها في نفسه تلك المدينة - لا يكون هذا شيئا مختلفا كل الاختلاف عن إنسان آخر يرور ما دون أن يكون معه شيء من ذلك !!

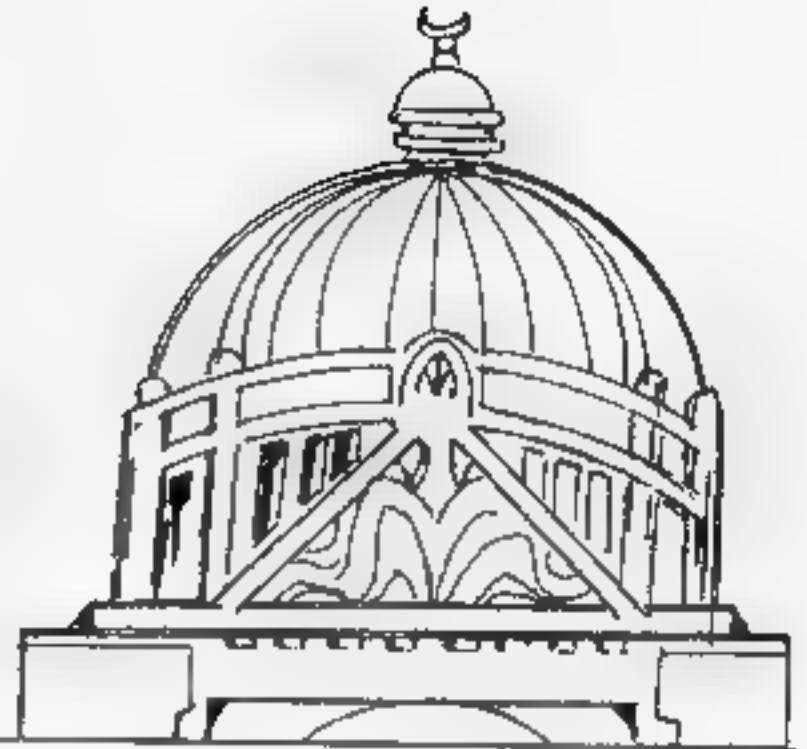
كذلك فإن عملية التعاطف بين كاتب تراه في الحياة اليومية . وشخصية رواية مماثلة - يمكن أن تساعدك كثيرا على فهم ذلك الكاتب

إن الأدب بعيد تشكيل الحياة اليومية . وهذا هو تعريف الحكمة . والحكمة صرب من المعرفة يتصلب في حياة كل يوم . وكل الناس . وكل الأماكن

ولست أفهم مطلقا أن إنسانا عاش حياته على نحو مركز - طريق تأمله الداخلي في الأدب . وفي الروائع المهمة - لا تمتلك حياة جميلة !

وأخيرا فإن القردة تصور ماهر يومي le quotidien

الرسائل الجامعية



أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا

ويستمر حتى هزيمة يوليو ١٩٦٧، وهي فترة شهدت الوحدة مع مصر، وما أعقبها من إنجازات وقرارات اجتماعية، أدت إلى انحصار سيطرة فئات، وظهور فئات اجتماعية جديدة. أما التحول الثالث في هزيمة ١٩٦٧، التي بعدها الباحث انتكاسة طرقة التحولات الاجتماعية، وفي ضوء تطور شكل المجتمع في هذه المراحل الثلاث يتصور الباحث تطور الشكل الروائي في سورية، وإن كان المجتمع السوري بها يرى لم يشهد تحولات اجتماعية جذرية، وذلك إذا سلمنا معه بأن التحولات الاجتماعية تفسر تغيراً في العلاقات الاجتماعية، وأن هذه العلاقات تتغير بتغير علاقات الإنتاج. ذلك أن التحولات الاجتماعية في سورية كانت تحس علاقات الإنتاج، ولكن بشكل لا يؤدي إلى تغييرها جذرياً.

وفي الفصل الثاني بعد الباحث دراسة اجتماعية للأصول الطبقية التي انحصر بها الروائيون، وهو يرى أن هذه الأصول كان لها أكبر الأثر بها يكتبون، بل إنه يرى أن الفروق بين أجيال الروائيين إنما تكمن في الأصول الطبقية التي ينتمون إليها.

والفصلان الأول والثالث - بهذا الشكل - يدخلان محاراً ضمن أصول الدراسة، ويتجهان أنسوار الدراسة الأدبية لخصائصها، ممكلاً الفصلين أقرب إلى البحث في تاريخ البرجوازية السورية والإقطاع، وصراعها معها، وبسطة كل منهما على الحكم، مع تأكيد أن الأدب انعكاس لحدث الصراع للمادى طبقاً لرؤية الباحث.

الرسالة تقدمها الباحث شكرى حريز لخاصة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب، وموضوعها «أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا»، من آداب القاهرة، وأشرفت عليها الأستاذة المذكورة سحر الفيلالي.

تتكون الرسالة من تسعة فصول، بعد انفصال الأول والثالث منها مهيئاً للدراسة، يتناول العلاقة بين الرواية والتحولات الاجتماعية التي مرت بسوريا، وهي تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية، يعتقد الباحث أن لها تأثيراً في مسار الروائي، وأنها تلقي الضوء على الظاهرة الروائية كذلك وقع الباحث عند أثر التحولات الاجتماعية في بؤسها الكتاب والمشهد ووظيفة الرواية، موضحاً أن هناك ثلاثة أجيال من الروائيين يتأثرون اجتماعياً وثقافياً، كما بحث أثر التحولات الاجتماعية في ريادة الإنتاج الروائي واتساع حجمه، والتحولات الاجتماعية التي يتحدث عنه الباحث، هو ذلك التحول الذي يؤدي إلى إحداث صدع في البناء الاجتماعي، يسبب إلى تشكيل المجتمع في صورة جديدة، وهي تحولات تتغير بالسطحية في العالم العربي، أما العامل الاجتماعي فهو عامل سياسي واقتصادي وثقافي، وقد انتهى الباحث إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مر بها المجتمع السوري، وتحدث إلى تشكيله في صورة منيرة - الأولى منها من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٧، وقد شهدت هذه المرحلة نشوء البرجوازية وهيمنة على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافة، والثاني يبدأ من ١٩٥٨

ما يعلقه بين الأدب والمجتمع؟ وما معنى عبارة التي تقول إن الأدب يعبر عن المجتمع؟... وهل الأدب في أي زمان ومكان مرآة صادقة لنقل آراء المجتمع فلا حرجاً...؟ يقول أحد الكتاب: «إن هناك تبادلاً في التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع في إنشائه الأدبي، لكن الكاتب لا يحدّد إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للمجتمع، فالأدب حين يتأثر بالمجتمع يتحدّد لنفسه دائماً موقفاً فكرياً من المجتمع، ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول إن الأدب يؤثر في المجتمع، إنه يعيش في المجتمع، ولكنه لا ينجس أديمه إلا في الحالة التي يستغل فيها دائماً من هذا المجتمع، متخذة موقفاً فكرياً خاصاً».

والصعود الاجتماعي للمعنى الأدبي - هذا المعنى - لا يستمد في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع، بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع، فالعمل الأدبي هو التصور الاجتماعي هو العمل الذي يصبغ إلى مجموعة القيم الخاصة قيمة جديدة قد نظمها أو تعدل منها، وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع، فهو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله....»

والرسالة موضوع العرض في هذا العدد تحاول دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع، لكن صاحبها ينظر إلى الأدب بوصفه أحد «إمبريئات» المجتمع، أو على حد تعبيره «أحد الآليات التي تتأثر بعلاقات الإنتاج في المجتمع وتؤثر بها».

وبدا كان البحث منذ البدايات قد يبيّن تعريف ماركس للدور الحق في المجتمع ، والرواية والأدب جزء منه ، وهو دور يراه أصحاب المادية التاريخية ذا تأثير كبير في المجتمع بوصفه أحد الآليات القوية ، كما أنه يسهم في تطوير الآلية التحتية ، أو تغييرها أو هدمها . فإن القارئ للرسالة يفسحاً بأن الباحث قد جعل الأدب بمرتبة محصلة للبناء الثقافي ، لا يمكن أن يوجد إلا بوجوده ، فهو التعبير الأصيل في حياة هذا النوع من النشاط البشري . فالأدب مثله في ذلك مثل غيره من الأنشطة التي تصبح كما هي لعلامات الإنتاج المادية في المجتمع . ومن هذا المنطلق الماركسي يؤصل الباحث كل أصول الرسالة تقريباً . فقد خصص الفصل الثالث بأكمله لهذه الأصول التحتية وتفرعاتها وتاريخها ، لا في الأدب فحسب ، بل في المجتمع ، وفي الأدب نفسه .

في هذا الفصل تناول الباحث الرؤية الذاتية . دارساً أثر التحول الاجتماعي في ظهور الرؤية الذاتية . ومظاهر انعكاس هذه الرؤية على الشكل الروائي في سوريا في الفترة ١٩٣٧ - ١٩٥٧ ، وبما يتبع لجوء الكتاب لعرب إلى الغرب لاستخدام مبادئ سلوكية جديدة ، وكيف أن تأثير الروائيين السوريين بالأدب الغربية كان نفسه الاختيار الاجتماعي . وهنا يلجأ الباحث مرة أخرى إلى المقولة الاجتماعية ، فيرى أنه من البديهي أن يختار الروائيون ما يتلاءم وتصوراتهم وأوضاعهم ورواجهم ، أي إن القرية الاجتماعية والسياسة والاقتصادية هي التي أثرت في عملية الاختصاص ، في نهاية الأمر ، وهي التي ستؤثر في رؤى الكتاب واختيار الموضوعات . وفي الشكل الفني كذلك ، فهو إذن يرى أن الرؤية الذاتية القائمة على قطع العلاقة بالواقع الاجتماعي تسمم بمرور من الصراع الداخلي ، أو هي صراع تجريدي بين الفرد وقوى الطبيعة أو التمديد . ويتجلى ذلك في أشكال تصبغ حمراء ، لأنها غير محددة بزمان أو مكان ، وتصبح الخيول وهمية .

وبدا كانت الحركة الروائية تسير خارج العلاقات الاجتماعية فأبداً فقد ديناميتها ، ولابد من أجل دفع مسارها واستمراريتها ، من اللجوء إلى قوى خارجية . وبذلك يتدخل القدر والمصادفات في بناء الأحداث وفي سلوك الشخصيات وتصورها كذلك ، وتصبح الشخصيات معصورة في إطارها الزماني والمكاني بسبب نصيب البيئة ... وهنا نلاحظ أن البيئة لا تؤثر فقط في رؤية الأدب ، بل يصل بنا الأمر إلى حد التأثير في تشكيل العمل الفني نفسه ، فالشخصيات - كما رأينا - تصبح بعيدة عن علاقات الإنتاج ومصفحة لا عمق فيها ، وتصير أشبه بملقى تحركها على الكاب . وعندئذ يبين على الرواية صوت واحد ، ولغة واحدة ، في الرد والحوار ، هما صوت للزلف ولغة ، ونزداد الفصولة بين الشخصية المركزية وشخصية الكاتب ، لأن أعمال الواقع لا يلبس أمام هؤلاء

الروائيين مجالات سوى انعقاد تجاربهم الذاتية محورا لأعمالهم الروائية ، ولذلك تقترب هذه الأشكال الروائية من السيرة الذاتية ... ص ٤٧

هذه الأحكام المتعديّة وصل إليها الباحث حين تناول ما تحيط به أعمال ثلاثة من الروائيين هم « شكيب الطبري ، وغير الدين الأيوبي ، وحبيب كيلي » . وقد حاول أن يبين التطور الذي أصاب الأشكال الروائية على أيديهم جعل التطور الاجتماعي في الشكل والبنية . وهو يطبق رؤيته للمادية الجدلية على هؤلاء الكتاب ورواياتهم ، فيفر مثلاً عجز عن تحليل قصة « قلوب » للأيوبي عن القصص في دولته ، وانجذبه إلى العمل الحر ، بعد أن ورث ثروة عنه القوي ، بأنه يمكن أن يكون امتداداً لموقف البرجوازية العربية من العلم ، وهي التي عجزت عن إيجاد ثورة صناعية ، وبالتالي هيئة علمية ومكرية بسبب ظروف نشأتها وصراعاتها ... وإذا صح هذا فإن غير الدين الأيوبي يبدو بمنزلة للشرائح البرجوازية المتحللة ... !!

وحيث يتعمق الباحث لتوعية الرؤية الذاتية في هذه الأعمال فإن يسجل أنها رؤية صباية مضطربة أدت إلى تولد حلول وهمية عاجزة للأعمال الثلاثة . وتعكس هذه الرؤية العاجزة على البناء الروائي فيبدو شكيب الطبري صديقاً صديقاً وفترات وابكارات سادة . فللكان باحث ، والزمان يظن من أية وظيفة « شكيب الطبري » في حياته ، في تحقيق التوازن للبناء الروائي . أما لفرار فهو قليل جداً ، تستخدم فيه لغة واحدة هي لغة المؤلف . وأما البناء اللغوي في روايات هذه الفترة فينبغي أن نطلب عليه البلاغة الشكلية .

والفصل الرابع من هذه الرسالة بعنوان « الرؤية الفردية للوجودية » . وبهي هذا الفصل يتبع تأثر الرواية السورية المباشر وغير المباشر بأفكار فلسفية تجريدية . وهو لا يؤيد إطلاق مصطلح الرواية الفلسفية عليها ، ولكنه يفضل مصطلح روايات الأفكار ، هي فهم بشكل أو بآخر عرض مناقشات التي تسجل بمشكلات سياسية وفلسفية . كما يتم فيها إسقاط الأفكار الفلسفية جاعرة داخل الشكل الروائي . وهو يرى أن الروائي غالباً ما يفتقر في صياغة تصورات وإمكانيات صياغة فنية ناجحة ، لأن الرواية الفلسفية من فكر متروك قد لا تحرك الحس القوي ، ولذا تصبح هذه التجارب الروائية بعيدة القيمة في نظر الجمهور . وقد تأثرت معظم الروايات التي صدرت بين عامي ١٩٥٨ ، ١٩٦٦ بالفكر الوجودي بشكل أو بآخر . وتمت تجربة مطاع صفدي ، في « جبل القنطرة » ، و « آثار عمود » من أهم الأعمال الروائية من حيث محاولتها نقلة الفكر الوجودي ، ومن حيث ريادةها وأثرها في روايات الأخرى .

وفي الرؤية القومية في الرواية السورية يخصص الباحث الفصل الخامس . ذلك أن التحول الاجتماعي فرض شروطه من خلال الحدث القومي

التاريخي (الوحدة مع مصر ومجزأها) ، وهو حدث ترك بصماته على الأشكال الروائية ، فأخذت تهم بمسألة القومية العربية ، وتقدم إلى التسلح بها في مواجهة الاستعمار وتحالف الإقطاع والبرجوازية الكبيرة . وقد قدم « أدب محرق » قصته « صبي يعود لظروفه ليواجه بها قضية الفلاح والأرض في ضوء قرارات الإصلاح الزراعي التي تصورها القصة على أنها قصت على الإقطاع ، وحيث أزمة الجماع ، وعادت حقوق الفلاحين . ثم تأتي رواية (جومي) لعسر الكاتب ، وهي رواية ترسم طريق الوحدة العربية من خلال تنظيم وحلوى يعود المفقود ، وأخير تأتي رواية (العصاة) لـ « صديق » التي تصور ولادة فكرة القومية العربية من خلال التطور الطبيعي وتطوّر الفكر السياسي السوري منذ بدايته القرن العشرين . وطبقاً لمسج الباحث فإنه يرى أن التكيف الذي طرأ على هذه القصص الثلاثة قد وظف بطريقة ناجحة أحياناً لخدمة القضايا الاجتماعية . وأعرق أحياناً ، وأن هذا التراجع بين النجاح والإخفاق إنما يعود إلى طبيعة التحولات الاجتماعية ومازالتها من منجزات اجتماعية غير جذرية

والفصل السادس . يتحدث عن رؤية الهزيمة في ١٩٦٧ ، تلك الهزيمة التي انعكست في موضوعات الروايات العربية ، سواء من عاش في أرض المعارك نفسها ، أو الذين عاشوا على أطرافها . فقد تعددت العوامل الروائية فيها لتشتت الموضوع وعدد روايات وقد دخلت الرواية السورية عند تفسير أسباب الهزيمة من الناحية العسكرية ، وحاولت رسم طريق لتجاوزها بالانصاف بالأرض ، أو بالكفاح الشعبي المسلح ، أو بالرجوع إلى الماضي لتفقد الأوضاع التي أدت إلى الهزيمة

ويرى الباحث أن الهزيمة كانت كاسية حرك التحولات الاجتماعية لا تفرض بالضرورة انتكاسة في الشكل الروائي ، وبذلك تبين بذلك - نظرياً - أن العلاقة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي ليست آلية أو متواترة ، فالهزيمة وانسحاق المقاومة الفلسطينية أثار بشكل ضال في تسييس الأدب ودفعه إلى أمام

وفي الفصل السابع طرح الباحث ما أسماه برؤية الريف في النص السوري . وهو يرى أن صورة الريف ارتبطت في الرواية السورية بطبيعة التحولات الاجتماعية التي عرخت قضية الريف في صورتها في روايات المرحلة الأولى صور الريف عن طريقه الرومانسيين مثلاً للشكوى ، و « برا ليرس » وفي المرحلة الثانية في صورة الإصلاح الزراعي ، أما بعد ١٩٦٧ فقد صور في ضوء هزيمة يونيو ، وفي أحياناً أكبر ، وحول بشكل أصح وأكثر واقعية كما سبق

لما الرواية الاشتراكية عند كانت موضوع الفصل الثامن . وإذا كانت الروايات التي جسدت رؤيته الهزيمة قد التزمت بقليل أو بكثير من الرؤية الاشتراكية ،

كاتب من نوع خاص ، وهم أدبه من خلال تراث كله ، ومساهماته في الفكر عامة . إن طه حسين روائي بدون شك ... من ذلك الذي يقول إن الرواية شكل له قواعد ، وقواعد الرواية تتميز سريتها وكثيرتها ، ولا يصح طه حسين أن يكون روائيا من طراز غير مألوف . فهو حقيرة متعلجة الخواص ، قد تركت لنا روائا موهما .

هذا المعنى يمكن النظر إلى هذه الرسالة التي دارت أساسا حول فن طه حسين القصصى . وتتكون الرسالة من بابين رئيسين ، يستلها تمهيد تناولت فيه الباشطة نظور فن الرواية في مصر : محاولة رسم المعالم الرئيسية للرواية المصرية قبل طه حسين . وترى الباشطة أن القصة المصرية تأرجحت بين التراث القديم ، والتأثر بالغرب . ثم تناولت إحصاءات القصة العربية الحديثة ، بادئة بتطويع الإبريز للطهطاوى ، وهلم الدين ، لعل مباركة ، و« حديث عيسى بن هشام » للمولوى وغير ذلك . ثم تناولت بعد ذلك القصة في أوائل العشرينيات ، حيث بشر جورجى . ويدان قصصه المستمدة من التاريخ الإسلامى . وتورخ الباشطة بنسب هيكل لظهور قول بداية حقيقية للرواية الفنية في مصر . وقد لاحظت الباشطة أن القصة في هذه الفترة قد تأثرت بالظروف المعيشية التي أعقبت ثورة ١٩١٩ ، فقدت روح المقاومة ، وتسرب الإحباط واليأس إلى النفوس . أما لغة هذه القصص فقد غلب عليها الأسلوب الصحفى ، الذى يميل إلى السهولة ، وإيصال المعنى إلى القارئ بأسر الأدوات ، بالإضافة إلى استخدام اللغة العلمية في الحوار .

أما في فترة ما بين الحربين ، فقد بدأ اختيار الرئيسى للقصة يتجه أساسا إلى محاولة الارتباط بالواقع من ناحية ، والتأثر الجاد بالثقافة الغربية من ناحية أخرى .

وترى الباشطة أن مسج طه حسين قد أثر في كتابات كثيرين من أفراد الجيل الناشئ في الأدب عامة ، والقصصى خاصة . فقد تمكن الدكتور طه حسين من تكوين أسلوب خاص به ، للرواية باللغة العربية وآدابها ، التي حصلها من خلال دراسته التقليدية في الأزهر ، ثم تمكن من الاطلاع على الآثار الغربية ، لاسيا اليونانية والفرنسية . وحين طرق باب القصة انمكت آثار المرحطين السابقين ، مضاعفا إليها استجابة الكاتب للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية للمصرى ، مثلا انمكت فيها فكرة الكاتب عن مثل الأعلى والفن والحرة المكرة .

والتمهيد - كما نلاحظ - يميل إلى الاستيراد التاريخى ، ولا يقدم جديدا لا مفرده . أما الباب الأول من الرسالة فقد كان موضوعه مصادر الفن القصصى عند طه حسين ، وانغماسه العامة . وهو مكون من صلبين : الأول من دور التراث الثقافى في فن طه حسين القصصى : كالتراث الإسلامى والبيئة العامة

وقد كانت القومية واليونانية . وقد قسمت الباشطة هذه للتراث إلى قسمين : الأول يتناول دور التراث الثقافي في القصة لدى التراث ، والثاني دور هذه التراثات في مادة القص القصصى ذاتها لديه . وعنى دور التراث الإسلامى في تكوين طه حسين ، تبدأ الباشطة بالمصادر الأصلية للثقافة العربية والإسلامية التي تلقاها الأديب ، بدءا بالأنفحة لابن مالك . وغيرها من التراث ، إلى جانب شغفه بالاختلاط بالبيئة القبطية ما بين البيت والمكعب والمسجد ومحاسن الطماد ، ثم دولته في الأزهر . وحفظه للقرآن . ولتلاحظ في هذا الفصل أن الباشطة قد تحدثت من كتاب الأهم لطف حسين مرجعا نسبيا تصرف من خلاله على ملامح طفولة طه حسين وشبابه ، مع ما في ذلك من خلل حول الأهم دأبا ، حل حى من قبل الفن القصصى . ثم حى سيرة ذاتية ، ومع ما يفرغ من ذلك من خلل حول قصة الصديق الواقعى والصديق الخفى .

ثم ترى الباشطة أن البيئة العامة أثرت في فكر طه حسين . وهي تقصد بالبيئة العامة بيئة صحفية الجريدة ، التي أتمت له أن يقرأ وأن يكتب في آن واحد .

والقصص الثالث هو تراثه اليونانية القديمة والقرسية . وقد أتاحت له هذه الثقافة الاطلاع على كتل الأدب اليونانى والقرسى والفسانيات ، وربطت أواخر الصداقة بين وبين كبار كتاب فرنسا مثل فلوريه جيد ، وبول فالوى ، وسارتر . لكن طه حسين - كما تقول الباشطة - لم يسمح لهذه الثقافات الغربية أن تستوحه وتغسله نهائيا عن تراثه العربى ، بل إنه استطاع أن يسيطر بطفه القوي عليها ، وأن يبدع مما يراه ملائما لها .

والباشطة في هذا الجزء من الرسالة تتبنى آراء مبعوذة من الكتاب ، عارضة آراءهم في فن طه حسين القصصى والتراثات فيه . ولكن هذه المجموعة من الآراء تنسب إلى مدارس نقدية مختلفة ، ومن هنا فقد جاءت أقوالهم وأحكامهم مختلفة ومتناقضة . وتسلت الباشطة نفسها هذه الآراء ، ولم تحاول استخلاص رأى خاص بها ، يمكن أن يعصها من هذا الاضطراب والتناقض . ناهيك عن تناقض هذه التراثات في حد ذاتها ، التي لا يمكن لأديب واحد أن يكون قد تأثر بها جميعا بالمعنى الخفى للتأثر فهو أن يصيه هو شخصيا الاضطراب ، وهو أمر لم يلاحظه أحد في فكر طه حسين . فطام طه حسين - كما تقول الباشطة - يتنى إلى الواقع المصرى ، في حين يتنى بناؤه القصصى إلى القصة القصرية . ولكنها تبرز لتذكر من ذلك (ص ٣٦ ، ٤٠ من الرسالة) أن طام بعض حصص طه حسين ، شبه عالم بلاك وقلوب وزولا (« المظليون في الأرض » وشجرة اليوس) ، وأن بعض شخصيات طه حسين النسائية يذكر بشخصيات كورى ، وويليكت ، وهوراس . أما

مخصوص روياته الإسلامية هي تقول خلا عن أحد الكتاب من طه حسين يتنى مع « شافيرمان » صاحب عقيرة المسيح ، في المسج والغاية اللذين من أجلها كتب طه حسين « على هامش السيرة » و « الموعود الحق » . كما تذكر الباشطة أن استخدام طه حسين للموقف المبروق الذي تقوم على الصراع بين العاطفة والواجب يشد المواقف التقليدية في الأدب اليونانى . وبصفة خاصة في قصى « دهاء الكروان » و « الحطب الصالح » . وترجع الباشطة - أيضا - برأى بعض الكتاب - هذا التشابه بين بعض مواقف وشخصيات قصص طه حسين مع مثيلات من القصص الغربى إلى التأثير والتأثر . وهي تبالغ كثيرا حين تتحدث عن فكرة التأثير والتأثر هذه ، إلى حد أنها تصور مثلا أن الأشباح التي كانت تهاود « آمنة » بطفة « دهاء الكروان » هي نفسها الإريبات أو ربات الانتماء الإغريقيات ، أو أن موقف آمنة في نفس القصة هو موقف إليكرا المعروف ... الخ . وكان الأشباح التي تمثل ركاتا لها في الجنال الشعبي عند العامة في كل مكان هي وقف على الإغريق .

وحى المصادر التي وفدت مادة القصة عند طه حسين تقول الباشطة ، إنها مصادر تاريخية وأخرى دينية ، ثم مصادر شعبية وبشعة ، وأخيرا مصادر متنوعة .

والفصل الثانى من هذا الباب يدرس الاتجاهات الفنية في أدب طه حسين القصصى . وقد تناولت الباشطة في هذا الفصل نشأة المدهيين الرومانسى والواقعى في القصة المصرية وأثرهما في فن طه حسين القصصى . وقد مهدت الباشطة لدراسها الفنية باستعراض سريع لتاريخ الرومانسية في القصة المصرية ، وانتهت إلى القول بأن الكتاب من خلال الإطار الرومانسى كانوا يسلكون أحد اتجاهات خمسة : الاتجاه الدلى ، والاتجاه الاجتماعي ، الاتجاه الأسطورى ، والاتجاه التاريخى ، وأخيرا الاتجاه الواقعى . وتأخذ الباشطة في رصد كل مجموعة من أعمال طه حسين تحت الاتجاه الخاص بها . فن الاتجاه الدلى يدرس « الأيام » و « أهيب » ، ول الاتجاه الاجتماعي تدرس « الحطب الصالح » و « دهاء الكروان » و « شجرة اليوس » و « ماوراء السرا » . وتدرس « القصر المسحور » و « أحلام شهرزاد » في الاتجاه الأسطورى ، وحى هنا في تقسيمها طه الأجيال مخطط بين ماهر واقعى وما هو رومانسى ، ثم هي تخط مرة أخرى بين الواقع العمل والواقع الخفى والسبب الذى فوقها في هذا الاضطراب هو نفس السبب الأول ، وهو استسلامها الكامل لآراء النقاد المتباينة في أعمال طه حسين .

والباب الثانى من الرسالة يتناول الظواهر العلمية والمعنوية في فن طه حسين القصصى ، وهو يتناول على صلبين . الأول عرض لبعض الآراء الخاصة بطفه حسين في فن القصة وحرة الفن والفنان ، مع

استمرص لبعض آرائه النقدية لعدد من القصص العربية والأجنبية . ثم دراسة تمهيدية للمصطلحات الفنية في مؤلفات طه حسين القصصية . والبحث يلاحظ أنه على الرغم من توافر المادة القصصية لطله حسين ، وهي مادة استمدت من تجربته المباشرة ، ومن خبرته الإنسانية الواسعة ، بل جاذب أسلوبه الخاص ، وشخصيته المتميزة ، فإن ديبته في أن يعلم ويحفظ قد أنصحت رواياته في كثير من الأحيان للاستطراد ، وأصابت الحدث القصصي بالترقب نتيجة لخروجه المتكرر عن سياق القصة . كما أن تشغاله بالمحذوف أكثر من توسلته بجمه يتربم بقواعد الرواية ، ولكن الباحث تعود لتؤكد أن ثورته على قواعد القصة كانت ثوره نظريه عظمى ، بل لم يجرع على تلك الأصول في جميع قصصه ، وإنما أراد أن يفت ظر القارئ وشده استباده إلى ما يطرعه من آراء

لما حرية الضال عد طه حسين فهي الحرية التي لا تعرف العبيطه غيرها . فالكتاب يدعو إلى تحرير الأدب من النظام المفروض ، وأن تتولى الطبيعة نفسها المذهب بما لا خير فيه . واستفاد ما يفتح الناس . فقد تكون الطبيعة المهر من الصناد ومن الفن ، وأقدر من النقاد ، وأقدر من المشهور ، على هذه القصصية . أما الطبيعة فصرمها هو أنها مجموعة من المؤثرات الظاهرة والضمنية ، التي مرعها ، والتي لا نمرعها ، والتي تعمل سواء رصها أم أينا . وفي هذا الإطار من مفهوم حرية الأدب يتحدد كذلك مفهوم التزامه ، فالأدب لديه ليس وسيلة ولا أداة ، وإنما هو غاية وحرص . ولذا

هو يرض الالتزام الذي لا يبع من شخصية الأديب الحر .

وتعرض الباحث بعد ذلك للدراسات النقدية التي قام بها طه حسين لبعض القصص والروايات العربية والعربية . ومبجته في نقد الرواية - كما يقول - غير متحول عن مهبته النقدية العام ، الذي يؤكد الاهتمام باللغة ، والقدرة البانية ، ويميل إلى التيار الإنطباعي في اعتياده القوى والفرقة التأثيرية . فقد قد طه حسين إيهي القصصيين ، لتجيب محفوظ . وجمهوريته لرحلات يوسف إدريس ، وروينا محمد فريد أني حديد ، كذلك نقد مسرحية أهل الكهف للحكيم . مثلاً نقد قصصا غريبة لعدد من الأدباء المعالين . مثل أحمد فريد كاهن ، وبول هرلو وهنري بيك .

بعد ذلك انتقلت الباحث إلى دراسة الشكل الفني في أعمال طه حسين . من حيث الأحداث والشخصيات والبيانات القصصية والزمان والمكان والمبكة الخ ... وهي تقول إنها تبحث في مؤلفات طه حسين القصصية من الميراث والممارر البارزة للشكل الفني وكيف يبرز الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال المبكة . وتلفت الباحث لتقول إنها يجب أن تأخذ بعين الاعتبار حين تتحدث عن شكل القصة قصص طه حسين . الحبكة الطوبخية التي تخدم فيها الأديب إنتاجه . وكيف كانت الرواية العربية غير مستوية لشروطها الفنية التي يجب أن تكون مستوية لشروطها

وهي ترى . بعد أن قامت بتحليل معظم أعمال

طه حسين قريبا ، أن الأيام ودهاء الكروان هما الصلان الوحيدان اللذان تتوافر فيهما الوحدة العضوية ، من حيث تطور شخصيات أبطالها ، وصراعاتها النفسية ، وأبعادها الاجتماعية . أما بقية أعماله فتتفرق إلى شروط القصة الحديثة . لتدخل لتؤلف بين القارئ والشخصيات . وحشده للأحداث دون مجرد منطق .

وفي الفصل الثاني والأخير تناول الباحث المصطلحات المعربة في فن طه حسين القصصية . وتقصه بالمصطلحات المعربة أهم القصص التي حادها للقول ، ورويته لها وأصابت بمصاحته إياها . ذلك أن طه حسين عاش عصرًا تضاربت فيه التيارات الفكرية والوجدانية ، وأدرك ظروف مصر وهي تتخط بين القديم والحديث ، وشكلته قصصا بلده . وحال قصور التعلم ، وطالب بالحرية وتحرير المرأة . فكان لزاما عليه ، بوصفه أديبا ملتزما . حرا في التزامه هذا . أن يدافع عن هذه القصصا ، وأن يتصدى لمعالجها

ولعل الملاحظة الأخيرة على الرسالة هي . بالإصاح إلى الملاحظات السابقة . أن الباحث عاشرت جميع أعمال طه حسين القصصية معاملة واحدة ، وهي لم تفرق بين الرواية والقصة القصيرة في هذه الأعمال . وأنصحتنا جميعا لنفس المعيار النقدي . وهذا قد يفسر من قبل النظم لأعمال الكاتب أحيانا . ولكن على الرغم من كل هذه الملاحظات . فإن أحدا لا يستطيع أن ينكر جهد الباحث في رسالته

المكتبة الأكاديمية

تليفون ٧٠٩٨٩٠ - فاكس ٩٤١٢٤

١٢١ شارع التحرير الدقي

ACADEMIC BOOKSHOP

- نظام دوري لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- أحدث كتب العمارة والفنون
- قسم خاص للدراسات والبحوث العامة المتخصصة
- أضخم عرصه كتب الأطفال واللعب التعليمية
- أحدث مراجع والكتب الأجنبية في جميع التخصصات

معرض
فنّي
لأعمال
الفنانين التشكيليين
المصريين



ملاحظات قارى

□ ماهر شفيق فريد

هذا على مجموعة من الملاحظات على بعض مواد عدد أكتوبر ١٩٨٦ من مجلة فصول. ارجو ان ينسج هذا صدر كتاب المجلة

. يذكر الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور في محاضرته «تجريب في الشعر» . «ما ترجمه العقاد لولم هارلث» (ص ١٥) . ولا علم لي بأن العقاد قد ترجم من هذا الكتاب أكثر من منظور واحد . وإن كان مطبعة الحال قد ذكره في كتاب «شعراء مصر ونتاجهم في الجبل الماضي» . «لا أعطي» إذا قلت إن هارلث هو إمام هذه المدرسة في النقد . لأنه هو الذي عدّها إلى صفات الشعر والنثر وأغراض الكتابة . ومواضع لفظة والاستشهاد . (مكتبة النهضة المصرية . الطبعة ثامنة ١٩٦٥ . ص ١٩٢) كما ذكره في مسرّحته أخرى - شديدة الإغمار - من كتبه ومقالاته

والتوقع ان نصيب نادر هارلث على العقاد يحتاج إلى بحث جاد لم يقم به أحد . على فكرة ما كتب عن نقد العقاد . وربما كان الكتابان الوحيدان اللذان نظروا إلى هذا الموضوع هما الدكتور عبد العزيز المصطفى . في كتابه «تطور النقد العربي الحديث في مصر» . وإن لم يرجع إلى هارلث مباشرة . وربما اعتمد . في مناقشة النصب . على مذهب الدكتور طه حسين لوقا من كتاب هارلث «ملاحظات عن الشعراء الإنجليز» (مجلة لورث الإنسانية . ٥ نوفمبر ١٩٩٧) . والدكتور بيبل راسب الذي أتى في مذهب صحفية . بريدة الحجاز اليوم . انه ناقش مع العقاد في إحدى ندواته حول هارلث وكولردج باعتبارهما من غدا شكسبير . وأن العقاد كان إلى تفصيل هذا . خلافاً لقرائى النعدي الشائع الذي يعد كولردج اعظم النقاد الشكسبيريين غاطة

. في تلك قدم عن «صلاح عبد الصبور واصوات العصر» يذكر الدكتور شكرى محمد عياد أن الروال جورجيف كوراد سربدي الأصل (ص ٢٦) والتوقع ان كوراد سربدي لا صلة له بالسويد . كان مولده في يودوليا . من اقليم بولندا . وكان أبوه من رعاة الحركة الوطنية البولندية . ولقد بقي إلى روسيا من جراء اضطهاد السوفييت

ويذكر الدكتور شكرى قصبدة إليوت المفروقة على أنها «الغنية حب المسر أفرد ج» برومروك . (ص ٢٦) وصواب العنوان . «أغنية حب ج» أفرد برومروك .

. في ترجمة الأستاذ سامي عشبة لحداد السيدة نفسي سلامة عن «تأثير يونسكو في مسرحية عمار ليل» برسم المترجم اسم Beranger في مسرحية يونسكو . القائل . على أنه «بيرنج» (ص ١٤٧) وصواب خطئه . بيرنجية . إذ الراء فيه صلات

. فنزل السيدة اعتدال عياد في مقالها «صلاح عبد الصبور ونبأ الثقافة» : «لا يكنى الشعراء» - وخاصة فيما عام والبحري وابن الرومي - بهذا الاقتراب الاسم . (ص ١٩٥) وصوابها أبو عام . ونقول . «الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة» . وأن عابها هو الطغر بامس . (ص ١٩٦) وصوابها عابها هي

. على الرغم من العهد الذي يبدل في تصحيح تجارب الطبع . لا غلو المجلة من أخطاء مطبعية من قبيل . «يتنقل الكاتب إلى مختبر آخر» (ص ٨) كذلك

أرثر الإنجليزي H. G. Wells (ص ٢٩) وصواب هيجان : Wells

مسرحية «فاوست» لمارلو (١٨٢٩) (ص ٤١) وصواب التاريخ ١٦٠٤

. وهكذا كان فاوست ودون جوفان جيلان لروح واحدة . (ص ٤٧) وصوابها غيلير . وهذه الثلاثة الأخيرة ترد في مقال الدكتور عمر الدين إسماعيل . عاشق الحكمة . حكيم الشفق .

. إلى الفيلسوف أرميا التي أصلها الدكتور محمدى المسكوت والدكتور مارسلف جوفن لفرح إصالة اليهود الثاني

أولاً . أعمال صلاح عبد الصبور

مقالات ودراسات

- كلمة بلا عنوان عن شعر حسن توفيق في مجلة «الأدب» (أغسطس ١٩٦٩) . ص ٥٧
- مقدمة بلا عنوان من حوالي خمس صفحات له قصائد مرت . من «إليوت» ترجمتها ماهر شفيق فريد . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) . ص ٤٩ - ٥٣
- يذكر المصنفان أن مقال صلاح عبد الصبور المسمى «الخطبة الموحدة» . مجلة الثقافة (مارس ١٩٦٩) «مختارات من كتاب طه حسين ذكرى أبي العلاء» (ص ٢٩٥) وهذا خطأ يدل على أنها لم يطلعوا على المقالة . فإما هي تعليقات صلاح عبد الصبور الخاصة على مجموعة من زعميات أبي العلاء . أو هي نصها . طه حسين وإن لم يورد من كتابه . وذكر أنه يطبع بها إلى استشراف هذين الأعمى الكريمين . أنقأ أبي العلاء . وافق طه حسين

أعمال مترجمة

- مسرحية «حفل كوكبيل» لإليوت : يضاف أنها نشرت في مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١)

ثانياً : أعمال كتبه صلاح عبد الصبور

مقالات نقدية

- ماهر شفيق فريد . ملامح من الشعر المصري المعاصر . مجلة الثقافة الأسبوعية (٥ يولية ١٩٧٤) ص ٨ - ١٥
- د . نعم عطية . بنية صلاح عبد الصبور «الأميرة تنظر» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٥
- مدحة عامر . الشاعر الأمير . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٧٨ - ٨٦
- بيل فرج . صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٨٨ - ٨٩ . ٩٣ .
- إسحاق عمار . الأصول الأنثوية في شعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٩٤ - ٩٨
- عائشة حماد . عشق المرأة (نصه مستوحاة من «مسافر ليل») . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٠٤ - ١٠٧ . ١٣٦
- فاروق يسوي . فنون . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٢٨ .
- د . عبد العزيز المنصوفي . صلاح عبد الصبور وداعا . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٤ - ٥ .
- إبراهيم سلطان . وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) ص ١٢٠
- ولهم التحرير [د . صبحي مبرحان] . إلى القارئ العزيز . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٢
- د . صبحي مبرحان . نصته مع هذه المقالة . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٣ - ٤
- د . صبحي مبرحان . «مسافر ليل» . الضحكة والخلود . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٤ - ٣٨
- فزاد دواودة . المرأة المنصوبة في مسرحيات صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٩ - ٤٣
- د . محيى عبد الله . اللا متناهية في «بعد أن يموت الملك» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٤ - ٤٦
- سامي عشيبة . المفهوم الدرامي عند صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٨ - ٥٥
- د . شكري عباد . الرمز في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٦
- سناء صبيحة . صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٧ - ٦١
- عبد الهى داود . صلاح عبد الصبور والرؤية العتبة . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٤
- فاروق زكي . الرؤية الإخراجية لمسافر ليل . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٥ - ٧٦ .
- صبحي المنصوفي . الرؤية الإخراجية لمسافة الحلاج . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٧ - ٧٨
- أحمد المشري . البطل في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٩ - ٨٢

- نهار عاشور يقول رايه في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٢ - ٦٤
- د. أحمد كمال زكي ، اللغة في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٥
- حسن عطية ، النامة وللتلف الفرد في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٦٦ - ٧١
- فاضل الزبيدي ، صلاح عبد الصبور : كلمة حب ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩ - ١٢
- مصطفى عبد الله ، صلاح عبد الصبور في عروجه ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١٣ - ١٦
- أحمد جنة الدين ، كيف مات صلاح عبد الصبور ؟ ، مجلة العربي (نوفمبر ١٩٨١) ، ص ٦ - ١١

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- محمد عبد الفتاح إبراهيم ، أيام تيمر ، مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) ص ٨٠ - ٨١
- مدحة عامر ، نأز الحلاج ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ٩٤ - ٩٥
- عطية فنون ، شاعر المشرق والشوق ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ١٢٢ - ١٢٣
- سعد قزويني ، وداعا أيها الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٠
- علي الصبياد ، مع غروب أنعام الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧١
- بدر لوفيل ، صورته الأخيرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٦ - ٧٧
- سالم حوي ، الرحلة الأخيرة لستهاد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٨٧
- عبد اسمعيل عواد يوسف ، في وداع الأمير ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٠
- حسين علي محمد ، ذمتك ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩١
- طارق كرم ، صيغة للموت ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٢
- بهلول طاهر أبو قاشا ، إلى روح صلاح عبد الصبور ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٩
- جميل محمود عبد الرحمن ، لأنك بالشعر صنت الحلود ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٠ - ١٠١
- د. صابر عبد الناصر ، الأرض وفارس الحلم القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٢
- فزويش الأسيرطي ، إلى فارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٣
- فولاد عبد الله الأوز ، مأمم الإمبر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٨
- فاروق حسنين مخلوف ، رثاء شاعر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٩
- محمد هاشم ، الرجوع إلى ومن قبرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١١٠ - ١١١
- محمد سليم التمسوقي ، بناء الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٢
- محمد عبد العزيز شب ، حرف على وتر الحزن ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٣

٣. أعمال بلغات أخرى

أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

مقالات وأبحاث عن صلاح عبدالصبور

□ نبيل فرج

استكمالاً للبيبلوجرافيا التي نشرها مجلة «فصول» ، من إعداد حمدي السكوت ومارسدين جوز ، في العدد الأول من المجلد الثاني ، هي المقالات والأبحاث التي صدرت أو نُشرت مع الشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور . أود أن أضيف هذه القائمة .

ولا شك أن عدد كبير من الكتاب المصريين والعرب ، في بلادنا وأحاء العالم ، لديهم حواشٍ مماثلة ، ولكن من الصعب جد حصرها . ما يشترك بينهم في جميعها وتقديم للجهات المعنية ، لأن الفترة الزمنية التي نقرأ فيها صلاح عبد الصبور مكانته بوصفه شاعراً عربياً لا خلاص على ربهاته وأصالته - وهي فترة السبعينيات - تغطي فيها بشكل حاد وسائل الاتصال الإعلامي في الوطن العربي ، مجلة في الدوريات والكتب ، وإن لم يؤثر ذلك على نواتج الثقافة السليمة بين الكتاب .

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن أصبح الكتاب لا يعرف ما يشتر متعلقاً بهم . ويكاد يكون من المستحيل الآن ، لمن يقم في القاهرة وحدها ، أو في أي عاصمة عربية أخرى ، أن يحيط بكل ما نشر من صلاح عبد الصبور ، أو عن أي موضوع آخر .

وبيوجرافيا مجلة «فصول» شاهد على هذا النقص ، ولو أنه لا يد لنا فيه

لكن هذه الكلمة دعوة للكتاب في أنحاء الوطن العربي ، لاستكمال هذه البيبلوجرافيا ، ثانياً للمعرفة الكاملة بشاعر كبير ، يسوى له النظم في الأدب الحديثة ، ويظل اسمه يمثل ، على مدى التاريخ ، علامة طريق في مسيرة الشعر العربي ، تقدم الدليل على أن الشعر الحديث لا يقتصر على رسم دون رسم أو يختص به قوم دون غيرهم ، وإنما نصيب للتأخرين منه لا يقل أبداً عن نصيب المتقدمين .

وهذه هي القائمة الخاصة بي

١٩٦٦ / ١٢ / ٧	جريدة «الثورة» السورية	«أساسة الخلاج» في عهد العصر .
١٩٧١ / ١٢ / ٣	جريدة «المحس» السورية	موسم المسرح في القاهرة والأميرة التي تنظر .
١٩٧١ / ١٢ / ١٦	المحس	الأميرة تنظر فخرها بضيئها .
١٩٧٢ / ٣ / ٢	المحس	حوار مع صلاح عبد الصبور .
١٩٧٣ / ٢ / ٢	جريدة «الأخبار» اللبنانية	صلاح عبد الصبور يسافر في طائرة ليلية .
١٩٧٤ / ٥ / ١٥	الأخبار	ولقة مع الشاعر صلاح عبد الصبور .
١٩٧٤ / ٧ / ١٢	الأخبار	صلاح عبد الصبور في إضراباته .
١٩٧٤ / ١٠ / ٣٠	مجلة «الصيد» اللبنانية	صلاح عبد الصبور يعترف .
١٩٧٥ / ٧ / ١٩	الصيد	صلاح عبد الصبور : حانما التغيير الانقلاص .
١٩٧٨ / ٨ / ٢١	الأخبار	صلاح عبد الصبور و«حياتي في الشعر» .
١٩٨١ / ٣ / ٢	الأخبار	صلاح عبد الصبور : كتابتي المتعددة على وجه المريح .
١٩٨١ / ٣	الصيد	صلاح عبد الصبور : أسرار الحلم واليقين .
١٩٨١ / ٦ / ٢٦	النساء	مسافر ليل في زغرب .
١٩٨١ / ٦	فنون	صلاح عبد الصبور : قطعة الحب ولون العشق .
١٩٨١ / ٨ / ٢٢	الأخبار	صلاح عبد الصبور : ثقافة الصبوة وأمل الانتظار .
١٩٨١ / ١٠ / ١٠	الثقافة	صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن .
١٩٨١ / ١٠ / ١٥	الصيد	الكلمة والموت في «أساسة الخلاج»

نجيب محفوظ

الآن جليلة

مقالة بليست وشرافية

ماهر شفيق فريد

لقد جاءت من الحياة المصرية ما بين تصور الباشوات والكواخ القديمة وبيوت البصم الموسطه لا عجب ان اتخذ الإجماع على انه روائي العصر العربي لأول . وإن انقذت بين الحق والحق شرارات من العبرية الحديثة تكاد نفاذ عبقريته . وإن انقذت بين الحق والحق شرارات من العبرية الحديثة تكاد نفاذ عبقريته . وإن انقذت بين الحق والحق شرارات من العبرية الحديثة تكاد نفاذ عبقريته .

على ان نجيب محفوظ إذا كان قد لاقى من التكريم والإقبال في وطنه ما لم يلقه روائي من قبل . فإن عام العرب . وهو ما زال . شتا ام ايتنا . معيار الشرق الأدنى في عصرنا . قد ظل حارفا عن قرانه لأدب العربي الحديث . برغم انه لم يصغر في قرعة كتاب أخرى . سيوية وعربية وأمريكية جبرته كثيرة يرى ما علة هذه العدمه . يس السب هو اللغة وحدها . ليست العربية . على عصبها . اصعب من اليابانية . مثلا . وقد ترجم يسنوفاي كواباتا إلى الإنجليزية . وبال جائزة بول . ويس السب هو الاكتفاء الذاتي . وشعر العربي بأنه قد بدع في آداب والقبول والمعم ما لا يكن أعمار كامة . دع عنك عمرا واحدا . لنحصيله . فإن العربي . وما مكن غوته . صاحب حب استطلاع لا يكل . وقابليته مشحونة دائما أبدا لكل جديد . ويس السب هو القدرة المتعالية التي يتغلب العربي إلى

(١٩٧٥) طلب الليل (١٩٧٥) حضرة المهرم (١٩٧٥) ملحمة الطراش (١٩٧٧) عصر الحب (١٩٨٠) تم سقراخ سلقه (١٩٨١) ليالي ألف ليلة (١٩٨١) . ولا ادرج في هذه الاسباب روائيه السراب (١٩٤٨) . من من ايتنا السراج . اجبا نجيب محفوظ بعد إقامة سريعة بيرة الفن الرويدي

خطا كبير بكل الحاييس . ينظم تسعا وثلاثين كتابا . وما زالت ربة نص المصطفى ولدا محبته . قد حملت مؤخرنا مجموعة قصصية حواما رايت لها يرى التام . وروايتي هما البالي من الزمن صاحة . ورواية ابن بطوطة . وينظر ان خرج هذه الرواية الجديدة إلى نور احبه مرنا

ولدع هذه السلاسل من الاسباب . واجمع الإصحاح عرايع من سمر التكوين . والإصحاح الأول من إنجيل متى . تسمى مادا اصناف هؤلاء الأبناء إلى ثروة الفكر والخيال . لقد كان نجيب محفوظ هو الروائي الذي نجح في المزاج بين أصق قصايا الفكر وأصق تفاصيل الواقع . كان واقفيا ودرميا في آد واحد (عندى أنه . في المل الأول . كاتب قبحوريات . من حراز كافكا واصرايه . بتوسل بالوضعية الدخيلة إلى الإجماع . ولكن واقعيته ست إلا ايهاما نجيب من وراثه احياسات ميتافيزيقية حبيقة . ورجة لا تكل في عبور لها والآد . ولاز أعماله قابلة للترجمة على أكثر من مستوى فقد أجه الآلاف لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كله . ووجد فيه الثقافة ونصف الثقافة وروح الثقافة . كي وجد فيه الأمن الذي يمنى انبيا ويتهد التفريريين ويستمع إلى الإداعه ويم يصرح . تصويرا واثم

كانت لنجيب محفوظ . غير سوانه السبعين . ثلاث رباب من عرائس الصور : ربة التاريخ المرحوف . وربة الرواية ذات العهد المصري . وربة القصة المصرية . في البدء كان كتاب مصر الجديدة (١٩٣٢) للمرجع من عالم الصريات الإنجليزية جيمس بيكي (وحدثنا نقل له العالم الأثريان شفيق فريد وليب حبشي كتاب الآثار المصرية في وادي النيل إلى العربية في ثلاثة أجزاء . وما زال الجزء الرابع ينتظر النشر) . ويكي لبب عبت الأقدار (١٩٣٩) وروايتي (١٩٤٣) وكفاح طيبة (١٩٤٤) (كان هذا الابن الأخير أتبع الثلاثة واضحينهم) . ثم كان كتاب خمس الحنون (١٩٣٨) وهو مجموعة القصص ولدت . بعد هذه استطاع طريقة من الإتياب . تسعا من الأبناء : فيها الله (١٩٦٣) بيت سبي السمعة (١٩٦٥) حيلة القط الأسود (١٩٦٩) تحت المظلة (١٩٦٩) حكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) شهر الفصل (١٩٧١) الحريمة (١٩٧٣) الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩) الشيطان يحط (١٩٧٩) ثم كانت رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) وهي فاعه سل موصول مبارك . اعتدت عليه شهرة نجيب محفوظ . يد نلاها محان اعطى (١٩٤٦) وقاق الخفي (١٩٤٧) بداية ونهاية (١٩٤٩) بين القصرين (١٩٥٦) قصر الشوق (١٩٥٧) السكرية (١٩٥٧) أولاد حارتنا (١٩٥٩) اللص والكلاب (١٩٦١) السنان والطريق (١٩٦٢) الطريق (١٩٦٤) الشهاد (١٩٦٥) لوزة فوق النيل (١٩٦٦) ميرامار (١٩٦٧) لمرايا (١٩٧٢) الحب تحت المظ (١٩٧٣) الكركك (١٩٧٤) حكايات حلوينا

- وترجم سعد الخلاوي رواية الكرنك في كتاب ثلاث روايات مصرية معاصرة (مطبعة بونك فونكتون - بون برونك ١٩٧٩) ، بالإضافة إلى رواية سماعيل ولى الذين حصلوا على جائزة نوبل للسلام

وهذه الترجمة (التي لم يمكن من الاطلاع عليها) من قبله ، كما أنه قد سبق لسعد الخلاوي أن ترجم كتابا عنوانه قصص مصرية قصيرة حديثة (١٩٧٧) لم يقع في أيديها - وربما كان فيه شيء لنجيب محفوظ

- وترجم نجيب محفوظ رواية أولاد حارب (عن حارب أولاد الخلاوي) وصدرت عن دار نشر هاريل - لندن في ١٩٨١ وقد عمل على ترجمته عدة صوات في شمال إفريقيا

ولكتاب مبدعه من ثلاث صفحات - يستعرض فيها نجيب محفوظ تاريخ نشر هذه الرواية في جريدة الأهرام عام ١٩٥٩ ، والفصحى التي انشأت في أواخر الخمسينيات - ونشرها في بيروت عام ١٩٦٧ بعد هجرتها إلى مصر وقد جاء على اختلاف الحق لتدريجها في نقل إلى الأدب العالمي ما يشبه هذه الرواية ، وهذا لم كانت تذكرها - من بعد - بحسبها برودة من العودة إلى متواضع - ورواية كازيمير كس للشيخ بهاد صلبه ، ورواية جورج أورويل مزرعة الحيوان

ج - قصص قصيرة

- ترجم ف. انصوري قصة «هذا السر» (من مجموعته قصص الخوف) تحت عنوان «بيت البت» في مجلة مهمل إيست فورام (أكتوبر ١٩٦٠)

- وترجم ف. انصوري قصة «الملك» (من مجموعته قصص الخوف) في مجلة مهمل إيست فورام (يونيو ١٩٦١)

- وترجم هينس جوسون - دبلن - وهو من أحسن مترجمي الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية على قيد الحياة اليوم - قصة «وخللاوي» (من مجموعته دوا الله) في كتابه قصص عربية قصيرة حديثة (مطبعة جامعة أوكسفورد - لندن - ١٩٦٧)

وجوسون - دبلن - هو من مؤيدي فاكولت في ١٩٢٢ بد يدرس الأدب العربي في مدرسته العامة الشرقية بجامعة لندن عام ١٩٣٧ وخرج من جامته كسردج

قصص سنوات الحرب العظمى الثانية يعمل في القسم العربي بمحطة الإذاعة البريطانية ، وعاش في مصر ما بين ١٩٤٥ و ١٩٤٩ حيث كان محاصرا في جامعا وهو صه وولى له ديوان وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم السلطان الخائر ، ومصر صرصار ، ويا طالع الشجرة ، وغيرها ولكتاب مبدعه بقلم المستشرق أ. ج. آويري ، ونصير من ثلاث صفحات نظم لترجم - مع معرفته وجير محفوظ

الكتاب لا على اهتمامه القومي ولا يدعي هذا الملح شمولا - ولكنه يخطي - ما أمل - أهم ما كتب في الموضوع

أولا - أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية

١ - روايات

- ترجم فرطون في جاميك رواية رفاق القلق وصدرت في بيروت عن منشورات خياط عام ١٩٦٦ ، ولى جاميك مستشرق بريطاني ولد عام ١٩٣٥ ، وحصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة لندن عام ١٩٦٠ ، وقضى أربع سنوات في أماكن مختلفة من العالم العربي ، وهو يعيش حاليا في الولايات المتحدة حيث درس الأدب العربي في جامعة وسكون من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣ وجامعة إيلينا من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦ ، ولى سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس في قسم لغات الشرق الأدنى وآداب بجامعة ميشيغان

وقد قدم في جاميك ترجمته لمجموعة من خمس صفحات تحت عنوان «سيرة محفوظ وأعماله» ، وحصل بالذکر ثلاثية - فالتا إلى جناح عريضا عامة وحشكلات أولية كما يشترك في البشر جميعا ، كالحياة والموت والشباب والشيوخ - وعلاقته الإنسان بربه والآباء والأبناء والأزواج بالزوجات ، ومشكلات الالتزام السياسي والاجتماعي ، وهذه مائة صادقة للمصر في مصر والعالم العربي ،

- وترجمت الدكتورة فاطمة موسى رواية صيرافو - وقدم لها الروائي الإنجليزي جون فاوكر - وراجع الترجمة هاجد القصص وجون روديك ، وقد صدرت عن دار نشر «هايلاند» الإنجليزية ، بالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة ، عام ١٩٧٨

ومقدمة جون فاوكر ، صاحب رواية الفوس التي حولت إلى فيلم سينمائي مثل في انطوني كوي - نظير إلى رواية صيرافو في سياق الأدب للكاتب عن الإسكندرية بالإنجليزية واليونانية وغيرها ، مثل مسرحية شكسبير أنطوني وكليوباترا - وقصائد كافي - وكثافي إ. م. فورستر الإسكندرية : تاريخ ودليل - وفاروس وفيلون - ورواية الإسكندرية فوروس فويل

وقد نشر محمد عبد الله الشلق عرسا وأيا لهذه المقدمة في مجلة الهلال (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان «نجيب محفوظ في عالم الناطقين بالإنجليزية» ، طبع مع إيه القارئ كما دلت الترجمة تتبع صفحات من المواقف تعرف القارئ العربي كما في الرواية من إشارات تاريخية وعلمية ومكانية

العربي - منها جهد - أدبا - في إنجائها - بالعربي وإن كان يؤمن عمودا متوقفة على إبداع سام وحام وياض - مسعد - عن طيب خاطر - للإقرار بالعقوبات العربية الفردية التي ترفع كواجبات متائرة - وعلى فترات متباعدة (إذ يجب ألا تتقارب هذه الفترات أكثر مما ينبغي !) - في هذه الحقل أو ذاك من محفل الأدب أو الطب أو الفيزياء ، وليس السبب هو إهمال دور النشر الأجنبية عن قبول أعمال مترجمة عن العربية ، فليس الشعر التركي - مثلا - (وهو الذي نشره مجلة «بجوير» الدائمة الصيت) عظم من الشعر العربي - ولا أقرب إلى ذوي التفكير - كلا - عيب أن يلتبس السبب في مكان آخر

والسبب - عدى - هو التقصير المصعب من جانب أدبائها وقادتها وأسائدتها الجامعيين في تبني دور الإنجليزية - والفرنسية - والألمانية - والإيطالية - والأسبانية - والروسية - وغيرها في نقل هذه الفروع المحفوعة إلى لغات العالم المتحضر - وساحر غنى على الإنجليزية والفول - كم كان الحال مختلفا لو أن رجالا من طراز لويس هيرس ، ومهدي وهبة - ومحمد مصطفى بدوي - ومحمود الخلاوي - مكف كل منهم على ترجمة كتاب واحد محفوظ - بالإنجليزية التي تسامت بالإنجليزية الإنجليزية دأبا - ومعرفته الطويلة بالعربية التي يعرف أسرارها ؛ لكن الأمور الآن قد بدأت - لحسن الحظ - تتحسن قليلا ، إذ رأينا عددا من الأساتذة الجامعيين - كالدكتورة فاطمة موسى محمود - والدكتورة أميل بطرس صمعا - يفتلون بصوحا كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية ، ولم بعد الأمر وقف على إسهادات المستشرقين - مع إقرارنا بعظيم فضلهم ، ولا يخفى شك في أنه يوم تكتمل ترجمة عشر روايات محفوظ أو نحوها إلى الإنجليزية ، فيحتل - في خلال سنوات قليلة - مكانه الصحيح كواحد من أكبر روائيين مصرنا - لا محاسن مولد راج أناس وشيورا تشيبي وبشبا وحدهم - وإعا أيضا بمحاسن صاوتو والمجوس ولسون ومورافيا ، وسرى أقسام الأدب الأجنبية في أرق جامعات العرب - وقد بدأت تعمل ذلك جدا - خصص محفوظ مقرا مستعلا - كما هو الشأن مع ديكنز وبلزاند وتوماس هاك وغيرهم ، وتنت - في الدوائر الأكاديمية - علامة محمد الذي لا يقاولة محمد - وآية دخول الكتاب في منه «الكلاسيكيات» - أو التراث الذي صار المحمود !

أدع هذه التاملات - التي لا تخلو من مرق - لكي أحدث عن نجيب محفوظ في الإنجليزية من روبري الأولى هي جداد أعماله المترجمة إلى الإنجليزية - والثانية هي عرض أهم ما كتب عنه بذلك اللغة - سواء كان الكتاب مصريي - أو غربا - أو إسرائيليين ، أو بريطانيين - أو أمريكيين - أو ييطانيين - أو غير ذلك فالعقول - هنا - على له

- وفي كتاب الكتابة العربية اليوم القصص القصيرة ، من تحرير الدكتور محمود المنزلاوي (المركز الأمريكي للأبحاث بالقاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨) ترجمت ناديا مرج قصة «إجماع في الشرب» (من مجموعة ديا الله) بمراجعة جبريل وهبة ، وترجمت الدكتورة عزة كرامة قصة «حفظ والصكري» (من مجموعة ديا الله) بمراجعة ديميد كيركفوس

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة ، وتقديم بقلم عميد المترجمين بهنري ج. ١. هون جروبوم ، ومقدمة من نسخة عشر صفحة للمنزلاوي ، كما يسهى بيلوجراف من القصة المصرية القصيرة في العربية والإنجليزية والعربية

- وترجمت هاد سالم قصة «النوم» (من مجموعة تحت لظلة) في مجلة (لوس) ، الأدب الأفريقي الآسيوي ، (أبريل ١٩٧٠)

- وترجمت قصة «شهر الفصل» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة آراب ورك (أغسطس - سبتمبر ١٩٧١) (لم اطلع عليها)

- وترجمت قصة «وبد السماء» (من مجموعة لشهر الفصل) في مجلة آراب ورك (أغسطس - سبتمبر ١٩٧١) (لم اطلع عليها)

- واصدرت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كمنهج لثقة بوزم ، التي كان يرأس تحريرها مصطفى مبر . كتب عنوانه نجيب محفوظ : مقالات من قصصه القصيرة ، دون من على اسم المترجم المترجم . وقد حوى الكتاب خمس القصص : «الطرح» (من مجموعة قيس الخيون) ، «ديا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) ، «والمسافر» (من مجموعة ديا الله) ، «والسكران يمي» (من مجموعة عبارة القبط الأسود) ، «وعبارة القبط الأسود» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) .

وللكتاب مقدمة من عالم صحف لا يعرف من كاتيبا . تعرف بنجيب محفوظ ورواها وكتاب قصة قصيرة ، وكتاب مسرحيات وسيناريو . وقد ذكر مقدمته أنه ولد في عام ١٩١٧ . وهو خطا شائع في كثير من الكتابات عن محفوظ . صحبه : ١٩١١

- وترجم هاكك أوبادير وروجر آلي . مع مقدمة . مختارات من نصوص محفوظ تحت عنوان ديا الله . مختارات من القصص القصيرة (مياوليس : بليويكا إسلاميكا . ١٩٧٣)

- وترجم جويوف ب. اوكني . المصاحف يكتيه الفديس يوسف (بيروت) . قصة «المنامع في الشرب» (من مجموعة ديا الله) مع عولمش . في مجلة ذا مورل ورك (يناير ١٩٧٣) وهو في حاشي أول صفحة من ترجمته بالترجمة السابقة لتأدية فرج .

- وترجم ديسي جوسون - ديجر قصة «المنامع» خطف الطبق» (من مجموعة تحت لظلة) في كتاب قصص مصرية قصيرة (دار «هايان» بلندن . بالاشتراك مع مطبعة الفاربات الثلاثة براتشلي . ١٩٧٨) مع تعريف وجير نساء محفوظ

هذا وقد نشرت مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٣) قائمة قصيرة من ترجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والعربية . فكان كما ذكرته ست ترجمات لم تقع لي . وديانا كالاتي

١ - «الطرح» (من مجموعة قيس الخيون) في مجلة ذا سكرايب ١ (١٩٦٢)

٢ - «رجلاوي» (من مجموعة ديا الله) في مجلة آراب ورك ٢٤ (١٩٦٢)

٣ - «ديا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة ذا سكرايب ٩ (١٩٦٤)

٤ - «النور والفيل» (من مجموعة عبارة القبط الأسود) في مجلة آراب ورك أوبرو ٣٢٧ (١٩٦٦)

٥ - «رجلاوي» (من مجموعة ديا الله) في مجلة آراب ورك ١٢ (١٩٦٧)

٦ - تحت لظلة (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة آراب ورك ١٢ (١٩٦٩)

ثانيا - كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية ٣ - كتب

الكتاب المسمى هو - ولا ريب - الإيقاع المتغير : دراسة في روايات نجيب محفوظ (الناشر : ج. بريل : لايدن هولندا ، ١٩٧٣) مؤلفه الناعد الإسرائيلي صفون مويخ . الأستاذ بجامعة تل أبيب . والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بلوى بجامعة أوكسفورد (١٩٦٨) وكان عنوانها حينئذ : روايات نجيب محفوظ : تقيع .

ويكون الكتاب من

تصدير

- ١ - ظهور الرواية العربية ١٩١٤ - ١٩٤٥
- ٢ - صنع روائي
- ٣ - مصر قديمة وحديثة . الروايات التاريخية - الروايات الاجتماعية - نوديب مصري . المسرح
- ٤ - الإيقاع المتغير الثلاثة .
- ٥ - الحياة الألفية الحرة أولاد حارتنا
- ٦ - في المناهج الروايات القصيرة .

حاشية

تدليل أ طبعات وتواريخ .

تدليل ب - حمل حيكات روايات محفوظ بيلوجرافيا

ولا يعيب الكتاب سوى بعض أخطاء مطبعية ،

وأنه يحتاج - بطبيعة الحال - إلى تنقيح وزيادة ، إذ وقع عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧

وهو يذكر أن رسالة الدكتور حمدي السكوت عن الرواية المصرية وأنجاهها الرئيسية غير مشورة (ص ٢٣٢) ، وقد نشرت بها بعد . كما صيحي في مقالنا هذا

كما يذكر تواريخ صدور محلات الفكر للعصر والكتاب ومجلة الكتاب العربي والمجلة (ص ٢٣١) دون أن يذكر تواريخ بعضها .

ويذكر الكتاب - متبعا في ذلك الرأي الشائع - أن حسني يتحر في نهاية رواية بداية وبداية (ص ٩٧) . وحق أن ضخامة الرواية ثقيل جدا ، التصير . ولكن أود أن أسجل هنا أن سمحت نجيب محفوظ . ذات مرة . يقول إن النادر بهذه مستوى لا جسد . وأنه لو كان يريد الانتحار حق لاطلق على نفسه الرصاص من منحنه . ودا رمي بنفسه إلى النيل وهو ضابط بجهد السباحة . وعندئذ أن هذا التصير الأخير أقوى وقفا . وأكثر صدقا مع طبيعة حسني لبنة في أعمالها

رسائل جامعية غير منشورة

تمة رسائلان - لم اطلع عليها - ومن المحقق أن هناك ، في جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرها . رسائل أخرى طاكلي

- رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ : لبيب من حيث هي أدب ومؤشر إلى الحالة الراهنة للعائلة الدينية في مصر . لجيلب ستولوت (مترجم الرواية إلى الإنجليزية) وهي رسالة لدرجة B. E. II من جامعة أوكسفورد . (١٩٦٣)

- الرواية التاريخية العربية الحديثة . لمصور إبراهيم الحازمي . وهي رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦)

فصول أو أجزاء من كتب

- دكتورة موز شريف . حول كتب هرية (جامعة بيروت العربية . ١٩٧٠) به مقالة من رواية النص والكتاب . والكتاب في الأصل مجموعة أحداث أثبت في التبرائج الأدري من إداة القاهرة

- دكتور حمدي السكوت . الرواية المصرية وأنجاهها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢ . مصبه المنظمة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١ . يناقش روايات نجيب محفوظ التاريخي . ورواياته الواقعية . مع تصير ومقدمة وشاعه وبيولوجرافيا . والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كمبريدج (١٩٦٥)

- جون 1 هيوود ، الأدب العربي الحديث ١٨٥٥ - ١٩٧٥ (الناشر: لندن هيمز ، لندن ١٩٧١) . يتحدث عن محفوظ حديثا خاضعا في نقل من صفحات .
- وليم برمر ومعجوري (الاستاذان في جامعة كينيديا - برنكلى) قراءات في الأدب العربي المعاصر

أخوه الأول . القصة والأقصوصة (مقدمة يريل في بيلن ١٩٧١) . يشران النص العربي لأقصوصة «ديا الله» مع تعريف وجيز بحياة محفوظ . وترجمته للكلمات المصبة إلى الإنجليزية . والكتاب موجه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرسون الأدب العربي .
- الدكتورة فاطمة موسى محمود - الرواية العربية في مصر ١٩١٤ - ١٩٧٠ (الطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣) . يخصص ثلاثة فصول لـ محفوظ

- هيلاري كيلباتريك . الرواية المصرية الحديثة دراسة في النقد الاجتماعي (الناشر: مطبعة إيثاكا ، بيلن ١٩٧٤) . يتناول هذا الكتاب - كما بيلن عنوانه - في المقام الأول ، بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع . وهو في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بدوي والأستاذ ألبرت جوراني في كلية سانت أنطوني بجامعة أوكسفورد . تصدره كلمة تمهيدية بقلم الأول . ناقش . في حديثها عن محفوظ قبل الثورة وبعدها . فصاها من نوع «حياة حديثة» . والنظام السياسي والإداري . ووضع المرأة . والدين . وحالة الثقافة بالمشح شخص حكايات رواياته . مع بيلوجرافيا مختارة

- د (أوسل (محررا) دراسات في الأدب العربي الحديث (الناشر: آريس ويبس ١٩٧٥) . وهو في الأصل مجموعة أبحاث ألقيت في ندوة عن الأدب العربي الحديث (يولية ١٩٧٤) بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن . به ثلاث مقالات عن محفوظ

- «نص محفوظ المصرية» للدكتور حمدي السكوت : يناقش أقاصيصه من مجموعة خمس الحقول حتى مجموعة شهر العمل . مردوراييخص نص لم يجمع قط في كتاب . ويجدير بالذكر ان الكتاب عد بشر . بالاشتراك مع الدكتور ملووفن جونز . دراسة بيوجرافية نقدية بيوجرافية عن محفوظ في مجلة الحديث (١٥ ديسمبر ١٩٧٢ وبعدها) . نصبا فيها أقاصيص محفوظ ومعالاة الأيقه . من نتائج نشاب

٢ - «الروايات العربية والتحول الاجتماعي» للدكتور سليم بركات : يماضي . من رواية سوسيولوجية . روايات محفوظ لثورة فوق

الجيل والنصر والكتاب والسيان والحرف .

٣ - تحليل لـ الحب تحت الظفر ، رواية من تأليف نجيب محفوظ . ليرطوي في جملتك يلخص الرواية . ويتحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي ولدتها . ذكرا بعض عيوبها الفنية . كتقحم عصر الميودراما . ميبا إلى أن محفوظا هو صير مصر

مقالات ومراجعات من الدوريات

- فرعون متولوت . «اتصالات مع الكتاب العرب» . مجلة ميدل إيست فورام (يناير ١٩٦١) . يتحدث عن الثلاثة مقارنا إياها برواية جون جروفوندي قصة آل فورسايت . وفانلا إياها «تشر عاصمة كبرى في الأدب الإنساني»

- فرعون متولوت . «الأدب العربي وحل هو قابل للنصير» . بالإنجليزية في الأصل . وترجمها إلى العربية عبي حتى في مجلة الملة (ديسمبر ١٩٦٢) . يقول : «بعد قصص نجيب محفوظ لا تزال تنتظر الترجمة» . وإلى ألقى أنها حتى ترجم ستلي من كوة الزواج ماضي جبهة . «سواء كان يحرص على استخدامه للنص في الحوار

هذا وقد كتبت المذكورة فاطمة موسى في العدد التالي من الملة (يناير ١٩٦٣) تنقيا على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربي والفناري الإنجليزي»

- تيرفور في جملتك . «ثلاثة نجيب محفوظ» . مجلة ميدل إيست فورام (فبراير ١٩٦٣)

- فرانسوا جابرييل . «القصة العربية المعاصرة» . مجلة ميدل إيست فورام (أكتوبر ١٩٦٥)

يتحدث عن كتاب متعلقات من الأدب العربي المعاصر (بالعربية) من تحرير دافول ولوروكاريوس . وفيه كادج من محفوظ . كما يذكر دراسة الأب جاك جوميه (بالعربية) عن الثلاثة . وقد نقلها إلى العربية الدكتور نظمي لوطا

- جورج ن . صفي . «الرواية العربية المعاصرة» . مجلة فيدالوس (غريف ١٩٦٦) . يقارن الثلاثة برواية توماس مان آل يودسيوث (ترجمها من الألمانية للدكتور عبد الرحمن بدوي) . ويصف قصص والكتاب بأنها «عمل سارتري من حياة الظلام والوحدة»

- آرثر وسموت . «الأدب العربي الحديث» . مجلة بوكس فيرود (شتاء ١٩٦٧) . يذكر محفوظ عرضا .

- مي موسى . «عن قصة العربية الحديثة» .

مجلة كريتيك (١٩٦٨) . يتحدث عن رفاق المذيق والثلاثية

- دكتور لويس هوفي . «التطورات الناصية والذهبية في مصر منذ عام ١٩٥٢» . في كتاب مصر عند الثورة تحرير ب . ج . فانكيوليس (الناشر جورج آلي وأونيس ١٩٦٨) . تحليل نافذ لأصول ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ في التاريخ السياسي والثقافي لمصر . عند الملة المصرية (١٧٩٨) مرور بنور . ١٩٦٩ . جابل بين نجيب محفوظ ابن الأرباب ويوسف إدريس ابن اطمميات فانلا إياها «كنايان برجواريان عصيا للوجه» . عاها الواقعية الاجتماعية وأنصاها في ذلك نجاحا كبيرا . ثم اكتشف أنغير أنه مخدورها إنتاج من بارر عن طريق التعبير عن الروح المصيبة لطبها للحرق تحت ضغط مؤسسات اجتماعية آتية في الاسيار . ونوى لا يسرها حرر من عصر ما قبل الطوفان . يحكم قدر الفرد . ويقول لويس هوفي : «رأى أن محفوظا ويدرر عا القاصص الوحيدان اللذان سبصمدان لاختيار الزمن» . الأول من خلال «النظام والتحكم» . والثاني من خلال الانحاس في «العناء الأول»

- ديميد كران . «الاتجاهات الأدبية في مصر منذ عام ١٩٥٢» . في كتاب فانكيوليس المذكور أعلاه يصف محفوظا بأنه «روائي يسج» الأسلوب الحليل الذي اسبجه رولا وبلاط . ولكنه لا يدير بشي «غير الاتي» . إذ هو مصري لمج . «رواي قصص يحدث من اليسر والمصوبة ما كان يملكه رواد قصص المصري الوسطى الذين مسحونا حكايات ألف ليلة وليلة الأسرة»

- بير كاشيا . مجلة جيونال أوف ميدل إيسترن ستديز (يناير ١٩٦٩) : عرض لكتاب قصص عربية قصيرة حديثة الذي ترجمه ديس جونسون - ديفر يذكر قصة «زعلاوى» ذكرا وجير

- بلا توميع . مقال عن «النهضة الأدبية في العالم العربي» . «معلق التاييز الأدبي» (فا تاييز لثراوي سيلمنت) . العدد ٣٥٣٤ (٢٠ نوفمبر ١٩٦٩) نقلها إلى العربية كمال محمود حمدي في مجلة الملة (فبراير ١٩٧٠) . يقول عن محفوظ : «ظهر ذكر العرب يتقدم الركب سنة ١٩٤١ بروبنة عاها الحليل (كندا والتاريخ خطأ) ووصل إلى مكاته اعاها بثلاثية بين القصيرين . قصر الشوق . والكربة (١٩٥١) - ١٩٥٧ م وإن كتبت قبل الثورة»

- ماسون سوميخ . «قصه «زعلاوى» . لثرف والحيط والنص» . مجلة جيونال أوف ارايك ليرتشار (الناشر ١ - ج . يريل . لايدن هولندا) العدد الاول (١٩٧٠) عرض للنص ونصير رمورها .
- متاحم ميلسون . «نجيب محفوظ والبحث عن

المسيحية . مجلة نوايكا ١٧ (١٩٧٠) والكتاب
أستاذ في الجامعة المصرية بالقاهرة

- فنانهم ميلسون ، وبعض جوانب من الرواية
نفسية الحديثة ، مجلة ذا مورل ورك (يوليو
١٩٧٠) . يتبر محمود وجوديا ، القصص التي
يتصارع معها (من خلال شخصياته القصصية) هي
نوت وولف والإيمان .

- صالح الطعنة ، التعريب والإسلام في النص
العربية الحديثة ، في الكتاب المسوي للأدب المقارن
والعام (١٩٧١) . يتحدث من الثلاثة - وأولاد
حارثا ، ويرى شيئا من قصة « رعبلاوي » وسرعية
يكتب في انتظار جود

- جيرا إبراهيم جيرا ، الأدب العربي الحديث
والغرب ، مجلة جيرانال أوف آريليك ليرتشار ، العدد
الثاني (١٩٧١) . يصف رواية لولوة فوق النيل بأنها
« مثل للاستقلال القائم على تعريب كامل للمسيح
الحديث ، إلى من الرواية »

- يوركانيا ، عبرة متصلة بالمسيحية واليهودية
في المسرحية والنصفة المصرية الحديثة ، مجلة جيرانال
أوف آريليك ليرتشار ، العدد الثاني (١٩٧١)
بناليس الثلاثة ، وأولاد حارثا ، مسيحا إلى رأ
الإنسان - لا الدين - هو مركز الاهتمام في الأدب
المصري المعاصر

- ج. ج. فانكولس ، « صناد الفنون » دراسة
بالموط في رواية نجيب محمود أولاد حارثا ، مجلة
ميدل إيست ستديز (مايو ١٩٧١) . يشرح معنى
الفنون وظواهرها للقارئ لأجس ، وينتظر من ذلك
بل تحليل الرواية

- صالح ج. الطعنة ، « حول كتب عربية » ،
مجلة بوكس أبود (صيف ١٩٧١) . عرض لكتاب
الدكتور نور شريف سابق الذكر

- صبري حافظ ، « أنماط عربية حديثة » ،
مجلة نوس : الأدب الأفريقي الآسيوي (أكتوبر
١٩٧١) . عرض لكتاب ديس جوسون - ديفير ،
بشر بالعربية والإجيرية والعربية في هذه المله التي
تصدر ثلاث لغات وهو يجد المرحمة الإيجيرية لنفسه
« رعبلاوي » بحية نلام ، وادى من الأصل

- دكتور لويس عوض ، « التطور الثقافي في
مصر » ، محاضرة أقيمت بالإيجيرية في ١ نوفمبر ١٩٧١
مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد -
ترجمها إلى العربية مع تبديلات الدكتور محمد يوسف
جيم . مجلة الآداب (نوفمبر ١٩٧٢) . وفي تعليقاته
صوب الدكتور لويس عدة أخطاء ، وخالفه في جملة
أمور ، وإن جاء ذلك بنهضة بشوبا التحامل

- دكتور محمد مصطفى بدوي ، « الالتزام في
الأدب العربي المعاصر » ، « البرسكو » كراسات

تاريخ العالم ، بوشاتل . سويسرا (١٩٧٢) وهو
يصف الثلاثة بأنها « تصور - بين أشياء أخرى - أثر
التغير الاجتماعي والسياسي على ثلاثة أجيال من أبناء
القاهرة » .

- روجر م. ١. آلن ، « رواية لولوة لتجيب
محمود » ، ذا مورل ورك (إبريل ١٩٧٢) . تحليل
مفصل لرواية وشخصياتها التي يبلغ خمسة وخمسين
رجلا وامرأة .

- روجر م. ١. آلن ، « رواية لولوة لتجيب
محمود » (٢) ، مجلة ذا مورل ورك (يناير ١٩٧٣) .
تمة الدراسة السابقة .

- فرعون ستولوت ، « كتاب عصر الحاديون » ،
مجلة إنكوانتر (أغسطس ١٩٧٣) عن سوء الفهم
الذي نشأ بين السلطة وحب من كتاب مصر - على
رأسهم عريق الحكيم ونجيب محمود - م أنسى بجام
حرب أكتوبر ١٩٧٣

- ق. المنصور كبر ، « رواية لولوة لتجيب محمود » ،
مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٣) .
مراجعة لرواية باعتبارها مجموعة من النواحيات ، تعتبر
اللوحة الأخيرة منها « مسرحية بشيرة أكثر أجرو »
لكتاب شاعرية

- هيلاري كيبلي ليرتشار ، « الرواية العربية - أمي
موروث واحد » ، مجلة جيرانال أوف آريليك
ليرتشار ، العدد الخامس (١٩٧٤) . تطرح ، من
خلال مناقشة لمحمود وغيره ، عددا من الأسئلة
هل للرواية العربية وجود ؟ إلى أي حد يمكن القول
بأن الروايات المكتوبة في أجرو عطفة من الوطن
الغربي تشكل موروثا واحدا ؟ وإلى أي حد يمكن أن
تطبق أحكامنا على الرواية المصرية على الرواية
السورية أو اللبنانية ؟ وإلام ترجع الاختلافات بينها ؟
حين توجد ؟

- م. ن. ميخائيل ، « أدبنا الحديثة موت
الدين كما يمكن في شخصيتين لإدريس
ومحمود » ، مجلة جيرانال أوف آريليك ليرتشار ، العدد
الخامس (١٩٧٤) . تناقش قصص « طلبة من
السماء » (من مجموعة حادثة شرق) لإدريس ،
وهي حكاية بلا بداية ولا نهاية ، محمود (من المجموعة
التي تحمل هذا الاسم) في صورة الفلسفة الوجودية

- بلا توجع ، « منشورات حديثة » ، مجلة جيرانال
أوف آريليك ليرتشار ، العدد الخامس (١٩٧٤)
يذكر صدور رواية لولوة لمحمود ، وكتاب الإيقاع
للتصير لصابون صومخ

- لوي ١. جيلز ، « نجيب محمود ، ديا الله » ،
مجلة بوكس أبود (صيف ١٩٧٤) مراجعة
وحيرة ، بقلم محاصر في ككة ولاية بورتلاند ،
للمجموعة التي ترجمها حاكف ليلدير وروجر آلن .

يقول إن محمود « عانى من السجون ، على أية حال ،
منذ حوالي عامين مضيا » (عام ١٩٧٢) . من كان
ذلك ؟ وهل يطري الأجانب بما لا يدريه ؟ وفي الله
كاتبنا الكبير شر السجون ، فقد رأى خلال مسوته
السجون - إلا يكن في حياته الشخصية ، من حياة
وطه وحياة عائلته عموما - ما هو أفسى من السجن ،
وما تنوء بأصعاله ظهور العصبية أولى الفوة

- بلا توجع ، « منشورات أخرى حديثة » ، مجلة
جيرانال أوف آريليك ليرتشار ، العدد السادس
(١٩٧٥) . يذكر مجموعة دنيا الله التي ترجمها
حاكف ليلدير وروجر آلن قائلا إن قصصها متدرة من
عندة عالم ، وليس من كتاب دنيا الله وحده ، وأنها
بحوى سورة وجيزة محمود ، ومسحا من ست
صححات لرواياته . كي يسجل صدور رواية الحب
تحت الظفر ومجموعة الخرمجة

- سهيل بن سليم حنا ، « الإيقاع المتغير » دراسة
في روايات نجيب محمود ، مجلة بوكس أبود (ربيع
١٩٧٥) . عرض وجير ، بقلم محاصر في جامعة
أوكلاهوما للمعدنية ، لكتاب صابون صومخ

- م. ن. ميخائيل ، « الرواية المصرية
الحديثة » ، مجلة ذا ميدل إيست جيرانال (صيف
١٩٧٥) . عرض وجير ، بقلم الأستاذ مساعد في
قسم لغات الشرق الأدنى وآدابها بجامعة نيويورك ،
لكتاب هيلاري كيبلي ليرتشار .

- دكتور صبري حافظ ، « الرواية المصرية في
المنهيات » ، مجلة جيرانال أوف آريليك ليرتشار ،
العدد السابع (١٩٧٦) . يتحدث عن المنهيات
وعن أعمال محمود خلافا .

- دكتور طاطمة عوسي ، « روايات عربية
مترجمة » ، مجلة جيرانال أوف آريليك ليرتشار ، العدد
السابع (١٩٧٦) . عرض مجموعة لتدليل أم هاشم
ليحيى حق من ترجمته د. محمد مصطفى بدوي ،
ورواية زقاق المدبل لمحمود من ترجمة تريفور في
جيمسك . تشكو من ترجمة « المسم كرشه » إلى
Mr. Kersha ، ومن أخطاء وقع فيها المترجم
كترجمته : « طابونة الكملوى نيج عيشا غير مخلوط
سرا » إلى .

Tabana Kafrawy was secretly selling
bread made of pure flour

هذا إن الأدب من عريق في محبته ! يتذكر انه « مثل
الإيطالي : أيها المترجم » ، أيها المحسن ؟ على أننا لا
ملك إلا أن نتمسك العذر للمترجم الإيجيري - وعمل
شعاعا أشدة - إذ كم من الأجانب - ممن لم
العربية - يستطيع أن يعرف أن كلمة « طابونة » تعني
« مخبر » . وبست مع علم من الرجال ؟ بل يلام
للمترجم لأنه لم يعرض ترجمته - بعد الانتهاء منها -
على أحد أبناء العربية الأصلاء - ممن يعرفون الحق
الذي يتحدث عنه نجيب محمود

جوابه ، ومن ثم لم أن يكف فريق من المترجمين على نقل نغم أمهاله إلى الإنجليزية ، كاملة ودون اختصار . طلت من رأي الدكتور لويس عروس الذي اقترح يومًا ، على صفحات الأهرام ، أن تكون ترجمة أدبنا إلى اللغات الأجنبية مختصرة بحرية ، إذ ليس عند طه حسي مثلاً - ل رأيه - جديد على قارئه كارت وأوجست كوت وريثان ، وليس عند الحاد حديد على هاري إمرس وكارلايل وطلاسمه للثاني الألفية ، وليس عند سلامة موسى جديد على قارئه مريد وماركس ودارون وشو وويلز . ولو كان الأمر كذلك حقاً - وإن كان علينا أن نقر بأنه كذلك جزئياً - لم استأهل أدبنا هذه النغل إلى لغة أجنبية ، أساساً

وللمحظة الثانية أنه بحسب دائما أن يشارك في ترجمة العمل الواحد لناد ، أحدهما من أبناء العربية والثاني من أبناء الإنجليزية ، والي يصدر - إن أمكن - بمقدمة واحدة من كبار الأدباء أو القراء الغربيين ، وذلك على نحو ما قدم جون فاولز لروايه ميرامور .

وللمحظة الثالثة أنه يحتمل بورارة الثقافة أو الخس الأهل للثقافة أو غير ذلك من أسباب أن تعمل على تزيين الناصر والمترجمين الأجانب في ترجمة محفوظ وغيره . حتى يجرى اليوم الذي فيه مشهور في سلاسل تورع بالآلاف - بل بالملايين - كسطرة «بجوين» الدائمة الصبغ ، ويومها يكمل للجزء الممتاز حفا من أدبنا أن يكون مطروحا للنقاش على الساحة العلمية

اقول قول هذا لا حمدا في ان ينقل ادبنا من عطاق امنية إلى عطاق المدنية ، ولا في ان نحرر أحد أدياننا العرب جائزة بول وما إلى ذلك من لمر الفول . وإنما أفوه - ببساطة - من مصطق الإيمان بالادب النامي - شربا كان أو غربا - بدد حتى واحد . جري نفس الدماء في عروقه وشريته . وتجاوب فيه أصداه النفس الشاهرة للمكرة على اختلاف العصر والامكة . وإيماننا بأن في أدبنا العربي - وفي الطليعة منه ادب محفوظ - ما هو عليل أن يضيف شيئا إلى رصيد البشرية من ثروة الخيال والوجدان . ومن آيات الفكر والبيان

كيباتريك (وقصص مصرية قصيرة) ترجمة ديس جونسون - ديفيز) وتلك الرغبة لصبح الله يومهم (ترجمة ديس جونسون - ديفيز) يذكر ييلوجرافيا (لم تقع لي) ، عن القصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية ويانها

- م . ب . طوفان . «ييلوجرافيا» عن قصص عربية حديثة مترجمة إلى الإنجليزية . « مجلة ميدل إيست جيزنل ٢٦ (١٩٧٢) . ص ١٩٥ - ٢٠٠

- مايناهر يليك ، «ستان في عصر مجلة جيزنل أولف أراييك لرتشار» ، مجلة ميدل إيست جيزنل (يناير ١٩٨١) . عرض للمجلدين الأولين من هذه الملة المتارة . يذكر مقالها عن محفوظ . خاصة بمقالة صامون صومخ عن قصة «رحيلادي» .

- ايمان دلفورد بيتون ، «أنياء مفقودون» ، مجلة فا لولري وفير (سبتمبر ١٩٨١) . عرض للترجمة الإنجليزية لرواية لولاد حاورتا . يصف محفوظ بأنه «معروف في الشرق العربي كما أن دكتور وسكوت معروفان في الغرب الأوربي» (عرضاً ، أذكر أني لم أعك قط من تصديق ملحوظة يجب محفوظ المقالة إنه لم يستطع حد جعل ناسك على كمال رواية واحدة لديكنر حتى الباية) يصف الرواية بأنها «ثورية» . دمت نظرة حبيبة الشاؤم بل قاطعة - إلى الطيعة البشرية .

مخاتمة

تلك - أنها القارئ - نعم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ . لا يولت عتدها - ونمة غيرها بما لابد قد فاتي - فحسب أنه قد ملأ ديا الناطقي بالإنجليزية - على امتداد كوكينا - وشغل الناس فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تمدو أن تكون قطرة في بحر القند الواسع الأرجاء . لا يلتفت إليها سوى المتخصصين في الأدب العربي . أو القوم من قراء العرب - وهم محدودو العدد - بالوقوف على هذه الحوذر العربية المتارة . وربما كان من الملائم أن نحم هذا السح بحد من الملاحظات .

للمحظة الأولى أن ما ترجم من أمهال محفوظ قابل لا يناسب مع وزارة إنتاج ، ولا يعمل كل

- ملا توفيق ، «مشهورات حديثة» ، مجلة جيزنل أولف أراييك لرتشار . العدد السابع (١٩٧٦) تذكر ترجمة أسبانية لثاني عشرة قصة محفوظ . مختارة من ست مجاميع مختلفة ، نشرت بين ١٩٣٨ و ١٩٧١ ، مع مقدمة من ثاني صفحات .

- ديس جونسون - ديفيز . «الأدب العربي مرجاء» ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٦) . تعرض بسلسلة «الكتاب العرب» التي تصدرها دار «ديان» لنشر بندق . وتذكر من مشهورات : مهيير هيرصار للحكيم (ترجمة جونسون - ديفيز) ورفاق النذل محفوظ (ترجمة تريمر في جاسيك) وقصص عربية قصيرة حديثة (ترجمة جونسون - ديفيز) وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح (ترجمة جونسون ديفيز)

- د . اوسل . «كتاب عرب» . مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (أكتوبر ١٩٧٦) عرض لترجمات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه

- دوبرت يونجهوست . «قصص عربية قصيرة حديثة» . مجلة ولند لرتشار لوقاي (ربيع ١٩٧٧) . عرض لكتاب ديس جونسون - ديفيز . يذكر في ثناء كتاب عنوانه : Modern Islamic Literature, by James Kritzeck

لم يقع لي ، ولا أدري إن كان به شيء من محفوظ . لرفور في جاسيك . «رواية محفوظ الكرطك» . صبر مصر الهادي - تحت حكم عبد الناصر - ينكشف ، « مجلة لما ميدل إيست جيزنل (ربيع ١٩٧٧) . يحلل مفصل لرواية في سياها السياسي والاجتماعي .

- فيكودج واهراج . «ثلاث روايات مصرية معاصرة» ، مجلة إيريل (كندا) (أكتوبر ١٩٧٩) عرض للروايات التي ترجمت منذ اغيلادي . يقارن رواية الكرطك بروايات كرمشور إفرو . وأنكرهم صوخستين

- م . ج . ل . بوج . «القصة العربية الحديثة في ترجمها الإنجليزية» . مقالة مراجعة . « مجلة ميدل إيست جيزنل (يناير ١٩٨٠) . يتحدث عن ترجمات ميرامور محفوظ . وعروس الزين للطيب صالح . ورجال في الشمس نصاد كتمان (ترجمها هيلاري

Ostle, R. C. 'Arab Authors', Middle East International (October 1976) PP 31-32
Brighurst, Róbert 'Modern Arabic Short Stories', World Literature Today, (Spring 1977), P. 327
- Le Gassick, Trevor. 'Mahfuz' Al-Karnak: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed' The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring

1977), PP. 205-212.
- Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', Ariel (University of Calgary, Canada), Vol. X, NO. 4 (October 1979), PP. 104-106.
- Young, M. J. L. 'Modern Arabic Fiction in English Translation A Review Article', Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January

1980), PP (147)-158.
- Peled, Matityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies, Vol. 17, No. 1 (January 1981), PP (126)-133.
- Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets', The Literary Review, Vol. 2, No. 4o (September 1981), PP 6-7 (On Children of Gebelawi).

Periodical Essays and Reviews

- Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', *Middle East Forum* (January 1961), pp. 19-21
- Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', article specially commissioned for *al-Majalla* (Cairo) (December 1962), Arabic translation by Yahya Haki, pp. 14-17
- Le Gasaick, Trevor. 'Najib Mahfouz's Trilogy', *Middle East Forum* (February 1963).
- Gabrieli, Francesco. 'Contemporary Arabic Fiction', *Middle Eastern Studies*, Vol. 2, No. 1 (October 1965).
- Sfeir, George N. 'The Contemporary Arabic Novel', *Daedalus* (Fall 1966), PP 941-960.
- Wormhaudt, Arthur. 'The New Arabic Literature', *Books Abroad* (Winter 1967).
- Mossa, Matti, I. 'The Growth of Modern Arabic Fiction', *Critique*, Vol. XI, No. 1 (1968) PP 5-19
- Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., P. 1968, PP 143-161
- Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis (see above), PP. 162-177.
 - Cachia, P. 'Modern Arabic Short Stories', *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No 1 (January 1969). PP 79-80
 - Anon. Review article of Denys Johnson-Davies *Modern Arabic Short Stories*, *The Times Literary Supplement*, 3534 (20 November 1969).
Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, *al-Majalla* (February 1970), PP 116-118.
 - Somekh, S. 'Zabalawi Author, Theme and Technique', *Journal of Arabic Literature*, Leiden E. J. Brill, Vol. 1 (1970), PP 24-35.
 - Milson, Menahem. 'Nagib Mahfuz and the Quest for Meaning', *Arabica* XVII (1970), PP 177-186.
 - Milson, Menahem. 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', *The Muslim World*, Vol. LX, No. 3. (July 1970), PP. 237-246.
 - Altoma, Salih J. 'Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction', *Yearbook of Comparative and General Literature* (1971), PP. 81-88.
 - Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP (76)-91
 - Cachia, P. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP. (178)-194.
 - Vatikiotis, P. J. 'The Corruption of Futuwwa
A Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's *Awlad Haritna*', *Middle Eastern Studies*, Vol. 7, No. 2. (May 1971), PP 169-184.
 - Altoma, Salih J. 'About Arabic Books', *Books Abroad* (Summer 1971), PP 559-560.
 - Hafez, Sabri 'Modern Arabic Short Stories', *Lotus: Afro-Asian Writings* (October 1971), PP 188-191 (English Version by Nihad A. Salem).
 - Awad, Lewis. Lecture delivered at the Center of Middle East Studies, University of Harvard, on November 1, 1971. Arabic translation, with notes, by Mohamed Yusuf Najm in *al-Adab* (Beirut) (November 1972), PP. 2-7
 - Badawi, M. M. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', Neuchatel, Switzerland, Unesco: *Cahiers d' Histoire Mondiale*, Vol. XIV, No. 4 (1972), PP 858-879.
 - Alwan, M. B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', *Middle East Journal*, 26 (1972) PP 195-200.
 - Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Nagib Mahfuz', *The Muslim World*, Vol. LXII, No. 2 (April 1972), PP 115-125
 - Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Nagib Mahfuz (11)', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 1 (January 1973), PP 15-27
 - Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), PP 85-92.
 - El-Manssour, F. 'Mirrors by Nagib Mahfouz', *Middle East International* (September 1973), PP 31-33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on P. 32).
 - Kilpatrick, Hilary. 'The Arabic Novel - A Single Tradition?', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP (93)-107
 - Mikhail, Mona N. 'Broken Idols - The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris And Mahfuz', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP (147)-157
 - Anon. 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP 161-163.
 - Giffen, Lois A. 'Nagib Mahfuz Gods' World', *Books Abroad* (Summer 1974).
 - Anon. (Other Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VI (1975) PP. 154-155 (bibliographical note).
 - Hanna, Suhail ibn-Salim. 'The Changing Rhythm: A Study of Nagib Mahfuz's Novels', *Books Abroad* (Spring 1975), P 371.
 - Mikhail, Mona N. 'The Modern Egyptian Novel', *The Middle East Journal* (Summer 1975).
 - Hafez, Sabry. 'The Egyptian Novel in the Sixties', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), PP (68)-84.
 - Moussa-Mahmoud, Fatma 'Arabic Novels in Translation', *Journal of Arabic Literature*, Vol VII (1976), PP (151)-153.
 - Anon. 'Recent Publications' *Journal of Arabic Literature*, Vol VII (1976), P 158.
 - Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976). P 23

A Bibliography of Naguib Mahfouz in English

(in chronological order)1.

Naguib Mahfouz Novels

- **Midaq Alley**, translated with an introduction by Trevor Le Gassick, Beirut, Khayats, 1966
- **Miramar**, translated by Fatma Mousa-Mahmoud, edited and revised by Maged el-Kommos and John Rodenbeck introduction by John Fowles, London Heinemann, 1978.
- **Al-Karnak**, in *Three Contemporary Egyptian Novels*, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Fredericton, New Brunswick York Press, 1979.
- **Children of Gebelawi**, translated with an introduction by Philip Stewart, London Heinemann, 1981

Short Stories

- **The Pusha's Daughter**, translated by F el-Manssour, *Middle East Forum*, (October 1960).
- **Filfil** translated by F el-Manssour, *Middle East Forum*, (June 1961).
- **Hunger**, *The Scribe*, 4 (1962).
- **Zaabalawi**, *Arab Review*, 24 (1962)
- **God's World**, *The Scribe*, 9 (1964).
- **The Doped and the Bomb**, *Arab Observer*, No. 327 (1966).
- **Zabalawi**, *New Outlook*, 10 (1967).
- **Zaabalawi**, translated with a Preface and a biographical note, by Denys Johnson - Davies, in *Modern Arabic Short Stories*, London Oxford University Press, 1967
- **The Mosque in the Narrow Lane**, translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wahba, **Hanzal and the Policeman**, translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in *Arabic Writing Today: The Short Story*, Edited with an introduction by Mahmoud Manza'atou, Dar Al-Maaref

Cairo, 1968 (with a biographical note and a bibliography).

- **Under the Umbrella**, *New Outlook*, 12 (1969).
- **Sleep**, translated by Nihad A. Salem, *Afro-Asian Writings* (April 1970)
- **Honeymoon**, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971)
- **Child of Ordeal**, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971).
- **Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories**, *Prism Supplement V*, Cairo, 1972 (with a biographical sketch).
- **The Mosque in the Alley**, translated, with notes, by Joseph P. O'kane, *The Muslim World* (January 1973)
- **God's World: An Anthology of Short Stories**, translated by Akel Abadir and Roger Allen, Minneapolis Mn. Bibliotheca Islamica, 1973.
- **The Conjurer Made off with the Dish**, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in *Egyptian Short Stories*, London Heinemann, 1978.

II Works on Naguib Mahfouz Books

Somekh, Sasson **The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels**, Leiden: E. J. Brill, 1973.

Unpublished Theses and Dissertations.

- Stewart, Philip. **Awlad Haritea by Naguib Mahfuz: Its Value as literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt**, Unpublished thesis presented for the degree of B. Litt., Oxford, 1963.

El-Hazmi, Mansour Ibrahim. **The Modern Arabic Historical Novel**, Unpublished thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966.

Chapters or Sections of Books

- Sherif, Nur **About Arabic Books**, Beirut Arab University, 1970 (Chapter on the Thief and the Hounds)
- Sakkut, Hamdi. **The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952**, The American University in Cairo Press, 1971 (Chapters on *Radiha*, *Kifah Tiba*, *Al-Qahira al-Jadida*, *Zuqaq al-Midaqq* and the Trilogy) with a preface, an Introduction, a Conclusion and a Bibliography.
- Haywood, John A. **Modern Arabic Literature 1800-1970**, London Lund Humphries, 1971, PP 206-207
- Brinner, William M. and Khouiri, Mounah A. **Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel**, Leiden: E. J. Brill, 1971

(Reprints the Arabic original of Dunya Allah with a biographical note and an English vocabulary)

Moussa Mahmoud, Fatma. **The Arabic Novel in Egypt 1914-1970**, The Egyptian General Book Organization, 1973 (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the developments of the Arabic Novel' 'The novel as a Record of Social Change' 'Alexandria and the Later Novels of Naguib Mahfouz' with a Preface and a Bibliography).

- Kilpatrick, Hilary. **The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism**, London Ithaca Press, 1974 (Chapter Three, Chapter Four and Passim.)
- Ostle, R. C. (ed) **Studies in Modern Arabic Literature**, Teddington House, warminster Wilts, England Ans and Phillips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories' by Hamdi Sakkout, 'Arabic Novels and Social Transformation' by Halim Barakat and 'An Analysis of al-Hubb taht al-Matar (Love in the Rain) by Trevor Le Gassick)

ببليوجرافيا

التردية المصرية

(١٩٧٠ - ١٩٨١)

□ صبرى حافظ

لا شك في أهمية القوائم الببليوجرافية المتخصصة لأي بحث علمي أو أدبي جاد ، ليس فقط لأن القائمة المتخصصة التي تخص مفردات المادة التي يتعامل معها الباحث ، تخفف من مشقة البحث ، وتضيق قدرأ من النجاة على النتائج التي يتوصل إليها الباحث وقد تعمل مع مادة بحثه التي أتيح إحصاؤها ومحصيها سلفاً . ولكن أيضاً لأن توافر هذه القوائم المتخصصة يتيح أمام الدارس مبدأ لاستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تطلب عنه بهاب هذه القوائم أو باضطراب . وقد تنامي الاهتمام بهذه القوائم المتخصصة في مجال الدراسات الأدبية بشكل واضح في العقدين الأخيرين ، وهو اهتمام يرجو له المزيد من التمر والاطراد

ومن المسلم به أن أي قائمة متخصصة - في الأدب الحديث خاصة - تصبح مختلفة عن الواقع الذي يحصره بمجرد الانتهاء من إعدادها . ناهيك عن بشرها ، ليس فقط لأن واقع الأدب الحديث في مصر واقع متحرك ومتطور دائماً . ولكن أيضاً لأنه بمجرد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو القصور فيها . ومهمة الحركة النقدية المصرية والصحيحة أن تعمل باستمرار على رأب هذه الثغرات . وعلى كمال الجهود الفردية في هذا المجال وتكاملها ، لأن الحصر الشامل الكامل ، الذي لا يأتبه الرب من أي جانب ، لا يخلقه إلا المؤسسات الكبيرة ذات الإمكانيات الضخمة . ولأن مهمة الحركة النقدية هي أن تعمل على تكامل هذه الجهود الفردية وتضامرها . لا أن يتغنى بعض أفرادها كالمحارح على إنجازات بعضهم بالإنعام أو التجريح

وقد سبق أن أعددت قائمة شاملة بالروايات المصرية المنشورة منذ ظهور الأجنحة الأولى لكشاش الروايات في مصر عام ١٨٩٧ حتى آخر عام ١٩٦٩ . وهو عام إعدادها . وقد نشرت هذه القائمة في العام التالي بمجلة (الكتاب العربي - عدد ٥٠ - يوليو ١٩٧٠) التي كانت تصدرها دار الكتاب العربي آنذاك ، وهي الدار التي أصبحت الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب . ولقائمة اليوم ليست إلا متابعة لما قمته في تلك القائمة الأولى وتكمله له . ومن هنا فإنها تبدأ من حيث انتهت القائمة الأولى وتقف عند نهاية عام ١٩٨٠ . وهو العام السابق مباشرة للعام الذي أعددت فيه القائمة الحالية

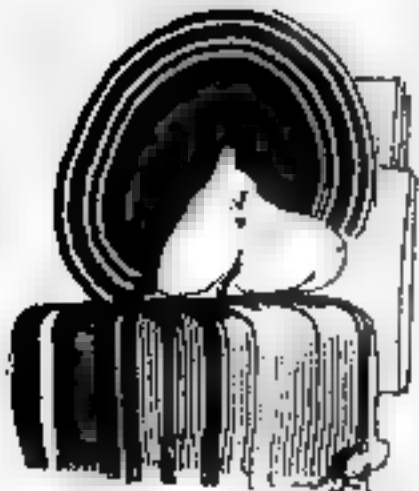
وتعتمد هذه القائمة نفس مرجع القائمة السابقة من حيث إنها - كأي عمل ببليوجرافي سليم - ليست حكماً نقدياً على الأعمال الروائية ، بل ترجع بعضها ويحكي البعض الآخر . وفق معايير نقدية معينة . ولكنها حصر عميد لكل ما ظهر في هذا الميدان . لا يستبعد إلا روايات الإكراه الرخيصة ، ويحاول أن يبرز كل أشكال الروايات . سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمي إلى جنس الرواية وليس إلى جنس الأقصوصة . وقد أغفلت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزوجية لأن مكانها قوائم الشعر وليس القصة ، وكذلك السير الذاتية وكتب الرحلات ، إلا إذا توافرت لها الصياغة القصصية التي تخرج بها عن مجرد تسجيل الحواطر والذكريات

وقد رتب القائمة ترتيباً ألفبائياً حسب اسم المؤلف . ثم رتب الروايات لعدم اسم كل مؤلف ترتيباً تاريخياً . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة ، وسكان النشر ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة . أما إذا غفل ذكر المكان فهي هنا أنه في القاهرة - وليس هناك مبدعة لتكرار كلمة القاهرة في أغلب المفردات . وبعد ذلك تحيء سنة النشر وعدد الصفحات . وقد اعتمدت عند إعدادي هذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهراس هذه الدار وبشراب . ثم حاولت استكمال ما يتبقى من معلومات على قدر جهدي من مطالعها ومن مكينات الأصدقاء . ومع ذلك لا أستطيع أن أدعي ، في نهاية هذه القائمة ، أنها جامعة مانعة . وكل ما أستطيع أن أقصمه أنني بللت قصارى جهدي حتى تكون كذلك

عائلة الأسلال ، مطبعة للفرقة ، ١٩٧٨ ، ٣١٢ ص	إبراهيم أحمد محمد
النسر والصقر ، مطبعة للفرقة ، [١٩٧٨] ، ٣٧٤ ص	
تصريح من النعم ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٠٢ ص	إبراهيم اليماني
من الناكزة في القريح (غرام ورام) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ٢١٢ ص	إبراهيم الخطيب
غرائب طيب ، دار الشرق الأوسط للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٥٤ ص	إبراهيم زكي السامي
الطريق ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧١ ، ١٤٨ ص	إبراهيم عبد الحليم
ابن الإنسان ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص	
في باطن الأرض ، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١١٤ ص	إبراهيم عبد الجيد
في الصفح الساج والسفن ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص	
مذكرات خادمة ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٢ ، ١٢٧ ص	إبراهيم خليل
برديس (الصفح للفرقة) دار الهلال ، ١٩٧٢ ، جزآن ، ٢٨٠ ص ، ٢٨١ ص	إبراهيم الورداني
فد مجهول : دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٤٥ ص	أبو المعالي أبو النجا
فدى ودعوى وأسماء - دار الشروق ، ١٩٧٤ ، ١٩٣ ص	إحسان عبد القدوس
الفراد والشعر الأبيض ، دار الطلوع ، ١٩٧٧ ، ٣١٩ ص	
وتنبت إلى شجرة - دار الطلوع ، ١٩٧٧ ، ١٧٨ ص	
لا تتركوني هنا وحدي ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٣٧ ص	
الناس في كبر كسرك ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ٢٢٢ ص	أحمد الشيخ
حياة قلب - مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤١ ص	أحمد المصاوي محمد
عنزة بن شداد ، دار التحرير للطبع والنشر ، ١٩٧٢ ، ٢٧٠ ص	أحمد جباس صالح
أثر ابن عنزة ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص	
هذا هو الحب ، مطبعة أحمد فهمي ، قويسا ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص	أحمد عبدالمتم وهب
الحب وحده لا يكتفي ، مكتبة غريب ، ١٩٧٩ ، ١٢٨ ص	أحمد فريد محمود
حكاية جده عبدالرحمن ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ١٧٣ ص	أسماء حلم
حمام الملاطيل ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص	إسماعيل ولد الدين
الأمر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص	
حصص أخضر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص	
بحر حبيب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص	
طائر اسمه الحب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٤١ ص	
السطانة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٦ ، ١٢٢ ص	
دار الطلوع ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ٩٥ ص	
لموت خلف القناديق ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٢٨ ص	
الحب تحت الأشجار ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ٩٥ ص	
رحلة الشقاء والحب ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٤٣ ص	
المياضية ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص	
المشاق ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ٩٦ ص	
أحزان مقارة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٤٤ ص	
ولاق المسكر ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٢٨ ص	
منزل العائلة المسومة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٣٦ ص	



والتنقل إلى الأبد أصداؤه . دار العلم للطباعة . ١٩٧١ . ١٨٥ ص	إقبال بركة
الصمت والصدى . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٠ . ١٤١ ص	أمين الميوطي
ليالي الشمس . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٥ . ١٥٣ ص	
الساعة تدق العاشرة . دار الشعب . ١٩٧٠ . ١٣٥ ص	أمين يوسف طراب
بنك القلق . دار المعارف . ١٩٧١ . ١٩٠ ص	توفيق المنكم
هل أنا آتمة . مطبعة مصر . ١٩٧٥ . ٢٠٧ ص	يسير النديم
أسوار ولا شاطئ . مكتبة مصر . ١٩٧٣ . ١٤٥ ص	لروت أماطة
جندوز في الهواء . مكتبة مصر . ١٩٧٥ . ١٠٢ ص	
الغصن . دار مجلة مصر . ١٩٧٦ . ٢٠٠ ص	
حبيب يتنم . الدار الثقافية للطباعة . ١٩٧٧ . ١٩٢ ص	لروت مظم
البلدي بركل . مؤسسة أخبار اليوم . ١٩٧٦ . ١٦٠ ص	جادية صديق
ولائم للشيطان . دار الهلال . ١٩٧٥ . ١٦٢ ص	جمال حماد
الزويل . وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤	جمال المهيدي
الزوي بركل . مكتبة مديول . ١٩٧٥ . ٢٤١ ص	
الزواحي . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٧ . ١٤٠ ص	
ولائم حارة الزعفران . دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٧ . ٤١٨ ص	
الزواحي والخريف . دار الفكر العربي . ١٩٧٠ . ٢٠٤ ص	جهلان حمزة
الزوجة المظلمة . م . أخبار اليوم . ١٩٧٤ . ١٠٤ ص	
زوج قذر للزاد . دار المنصب . ١٩٧٦ . ١٢٦ ص	
القصبة . مطبعة الكيلاني . ١٩٧٥ . ٢٢٣ ص	حامد الشرفاوي
حياء فنان . مطبعة الكيلاني . ١٩٧٥ . ١٤٤ ص	
هبة حكاية . دار الفكر العربي . ١٩٧٥ . ٢٠٨ ص	حسن رشاد
الاحمر . دار الفكر العربي . ١٩٧٨ . ٢٩٤ ص	
الأقعة . دار المعارف . ١٩٧٨ . ٢٤٤ ص	
خطايا الصديق . دار الفكر العربي . ١٩٧٩ . ٢٦٨ ص	
الطش . كتاب الإذاعة والتلفزيون . ١٩٧٣ . ٢٥٦ ص	حسن محسن
وراء الشمس . دار الهلال . ١٩٧٥ . ١٩٠ ص	
العشق . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٦ . ١٢٨ ص	
القصي والليل . مطبعة دار نشر الثقافة . الإسكندرية . ١٩٧٠ . ٢١٨ ص	حسن نصار
حب وكلاح . المجلس الأعلى للثقافة والآداب . ١٩٧٦ . ١٩٢ ص	حسن عويس مطر
أدم يعود إلى الحنة . دار المعارف . ١٩٧٢ . ١٧٦ ص	حسن عويس
الغيب خارج الخلية . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧١ . ١١٢ ص	حبري شوقي
الأوباش . م . روز اليوسف . ١٩٧٨ . ٢١٨ ص	
اعتل الشيطان . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٧٠ . ١١٥ ص	فريدة ربيع
المغرب الأكبر . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٧٢ . ١٤٦ ص	
فصل ملح وقاب . دار الشعب . ١٩٧٣ . ١١٨ ص	
عين القراب . دار النشر العربي . ١٩٧١ . ١٥٠ ص	رووف المرحري
شاهته . م . أخبار اليوم . ١٩٧٤ . ١٣٤ ص	رائد عبد الله
كلهم أصدائي . دار نسامة للطباعة . ١٩٧٩ . ٥٤٠ ص	رجاء عيش
رسالة ورداع . مطبعة العاصمة . ١٩٧٢ . ١٣٦ ص	روق عبدالحكم عامر



الحب في حياتي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٦٨ ص	رشاد رشدي
الحب هما ، م . أنوار اليوم ، ١٩٧٩ ، ٢٠٨ ص	رشدي صالح
حشرة أيام تكني ، مطبعة الخيرة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٦٩ ص	رشيدة مهران
السكن في الأوتار العليا ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٤ ص	رهنم السعد
أنا ونورا وماعت ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٨ ، ٧٩ ص	رهنم بدوي
عيد تحت الشمس ، دار الجبل للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٤٤ ص	رمسيس جرجس
هروب الطائر الأبيض ، مكتبة الثقافة الحديثة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ٩٠ ص	رمسيس أيوب
الأيام المهداة ، مكتبة الثقافة الحديثة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٠٨ ص	
بين آدم وسواء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ١٢٨ ص	زكي مباركة
بحدث أحيانا ، دار الشعب ، ١٩٧٥ ، ١٥٦ ص	زينب رشدي
هناك يقرب الحب ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص	زينب صادق
لا تسرق الأحلام ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص	
السراية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٣١٠ ص	سامي البنداري
البحث عن النسيان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٨٤ ص	سعد حامد
أجعة من رصاص ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١١٧ ص	سعد الحاد
جلامبو ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	سعيد سالم
بوابة موزر ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص	
البدء والأحرار ، مطبعة الوادي ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٤٢ ص	
أيام العمر أو الفناء الأخير ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	سعيد المقدم
أصوات ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص	سيفان فهاض
هكذا تكلمت الأحبار ، المركز المصري السمعي ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص	سحر عبد الباق
امرأة في الظل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٦١ ص	سوس عبد الكريم
أطول يوم في تاريخ مصر ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧١ ، ٢٢٦ ص	السيد الشورخي
قصة الأنبياء ، مطبعة القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص	السيد عبد الفتاح
الشمس والظلال ، مطبعة النيل ، ١٩٧٠ ، ٢٦٤ ص	شكري بس يوسف
الحلق ، مكتبة الكسلاوي ، ١٩٧١ ، ٢٥٥ ص	شوقي بندي
الموت والتطاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص	شوقي عبد الحكيم
الصحف والدماء ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٤٨ ص	
الشبابة ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	صالح جودت
البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٨٦ ص	صالح مرسى
السجن ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٨ ص	
فساد الأمكنة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص	صبرى مرسى
الزبد والسكين ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص	صلاح الملا
جمعة أغسطس ، دار الثقافة الحديثة ، ١٩٧٤ ، ٢٨٧ ص	صنع الله إبراهيم
عاصفة في قلب ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٤٠ ص	صوفى عبد الله
بيت في الربيع ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٥٨ ص	صبيح الشراوى
الأسوار العالية ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص	عباس الأسواني

الحفيد ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص	عبدالحاميد جوده السحار
شيء نسيه البشر ، دار الفلال ، ١٩٧٢ ، ١٥٨ ص	عبدالرحمن عجاج
انتصار المنصورة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٤ ص	عبدالتار أحمد فرج
البحث عن بتليقة ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ٢٨٧ ص	عبدالتار محمد خليل
غريب بين الديار ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٧٤ ص	
الحب لا يموت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص	عبدالصميع نصري
حب بلا حدود ، الطبعة الأهلية ، السيلارين ، ١٩٧١ ، ١٨٨ ص	عبدالعزیز الشاوي
المعاداة الضائعة ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص	
حصان الدم ، مطبعة ريجان ، السيلارين ، ١٩٧٢ ، ١٣٢ ص	عبدالعزیز محمود
مرآة الليل ، مطبعة المنصورة ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٩٢ ص	عبدالقناح الجميل
الحرف ، مطبعة هده وأنور ، ١٩٧٢ ، ١٢٤ ص	
وقائع عام الليل ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨ ، ٩٦ ص	عبدالقناح رزق
حديقة زهران ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص	عبدالقناح محمد عثمان
هودة الحياة ، مكتبة الكمالين ، ١٩٧١ ، ١٩٨ ص	
منارة القصور ، مكتبة الكمالين ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	عبدالقناح هين
نصف هرم ، دار النصب ، ١٩٧٤ ، ١٣٤ ص	عبدالكريم محمد
جمعية واحدة لرجلين ، المركز المصري للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ٢١٨ ص	عبدالله الطرمي
بح النايح ، م / روز اليوسف ، (١٩٧٤)	
العودة للحياة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٢٦٨ ص	
لحبر الزمن القادم ، دار كتفالة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٧٤ ص	
الساقية (القوية) ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ٧٠٨ ص	عبدالمعصم الصاوي
طويل يا زمن ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص	
دولت ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ٤٤٤ ص	
والحب قهر ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٥٤٤ ص	
كادرا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٢٢٨ ص	
رهرة لفرقل حمراء ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص	
ثم ضحككت النعنع ، دار مجلة مصر ، ١٩٧٨ ، ٣٩٨ ص	
الأرق ، دار الشعب ، ١٩٧٩ ، ٢٥٦ ص	
غاية الوجودية ، مطبعة العلوم ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص	عبدالمعصم عبدالرحمن
سلس الأسوانية ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٦٨ ص	عبدالوهاب الأسواني
وهبت العاصفة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٢ ، ١٧٢ ص	
اللسان المر ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ١٦٠ ص	
الرجل والعصا ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١١٦ ص	عبدالوهاب داود
نصف الحقيقة ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ٥٧٠ ص	
الحساب يا منصور ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص	عبدى فهم
رغبة سرية ، دار الطليعة الجديدة ، ١٩٧٠ ، ١٨٦ ص	عزت الأمير
أيام بلا حروف ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧١ ، ١٨٢ ص	عزى لبيب أحمد
الغيران والرجال ، دار الفلال ، ١٩٧٤ ، ١٥٨ ص	
قصة حب من يونيو ٦٧ ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٧ ، ٢٠٠ ص	عصام دراز
أعلاق الأيام ، مطبعة رمسيس بالجيزة ، ١٩٧٨ ، ١٧٠ ص	عفى حنى حنونة

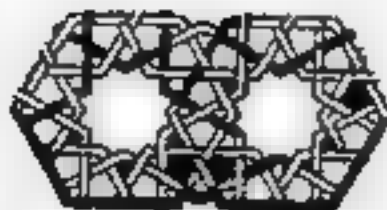
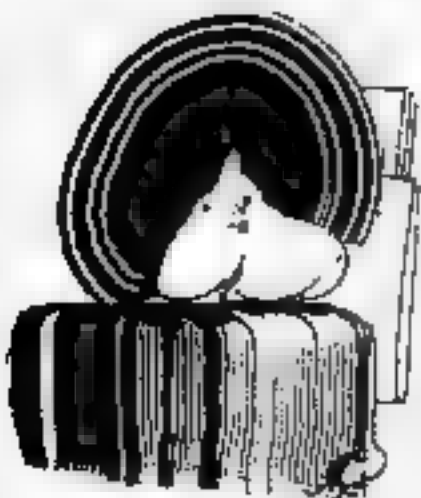
علاء حامد	حافظ الزهرى ، دار الخيل للطباعة ، ١٩٧٥ ، ٢٤٨ ص رجل داخل مطب ، دار الخيل للطباعة ، ١٩٧٦ ، ٢١٠ ص الحديقة الضالعة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٨٨ ص
هل أمين	آمن يوم في الجنة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٢٠ ص
على البارودى	مسافرون بغير زاد ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
على شلش	عرف مفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
على المغربى	رحلة إلى الشمس ، دار لوزان ، الاسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
عماد الدين هسي	التعليق الثلاثون في الألف الثالث بعد الميلاد ، دار الطباعة ومكتبتها ، للنصورية ، [١٩٧١] ، ١٠٢ ص
عمر كامل	رباعية النيل والغريان ، مطبعة دار الجهاد ، ١٩٧٦ ، ١٦٠ ص
عمر حلمى	النهاية الذهبية ، مطبعة السعادة ، ١٩٧٣ ، ١٢٤ ص روحة من الأسباح ، دار مأمون للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٥٨ ص
غالب حمزة أبو الفتح	الشياطين الخمسة ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٢٤ ص
غبريال وهبة	الدوام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٩٨ ص العاصفة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٥٨ ص ليال لانسى ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٨ ص
غزاد حجارى	المحاصرون ، مطبعة طرمان ، للنصورية ، ١٩٧٢ ، ٧٦/١ ص رجال وجبال ورماس ، مطبعة طرمان ، للنصورية ، ١٩٧٣ ، ٨٤ ص الأسرى باليمن الماريس ، مطبعة طرمان ، للنصورية ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص العمرة ، مطبعة طرمان ، للنصورية ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص الزمن المسباح ، شركة الطوبى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٨٦ ص القرصاء ، شركة الطوبى للطباعة ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص نافذة على بحر طناح ، دار القاعة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٠٠ ص
فهمى الإيبارى	قلب الحب ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١٥٤ ص
فهمى أبو الفضل	الثوب الضيق ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٠ ، ١٨٠ ص عبدالباقى وبنته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص الحكيم في الجنة ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٤٠٠ ص لا تفسدوا الرجل ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٦٠ ص قلوب في القفرة ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٦ ، ٢٥٦ ص حافية على المشولة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ٢٠٨ ص دموع على ذكرى ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص لكن شيتا ما يلى ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢١٤ ص مفتاح في باب الجنة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٨ ، ١٢٦ ص النفس لشرق غربا ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٨٠ ، ٣٤٨ ص
فهمى رضوان	خط العجة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
فهمى رضوان للنهى	الحساء والجواسيس ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
فهمى الزميل	الضباب ، دار الطباعة الجديدة ، ١٩٧٠ ، ٢٥٤ ص
فهمى سلامة	لغزائير ، وكالة القاهرة للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٠٠ ص العام الأول للميلاد ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٤ ص
فهمى عبدالله الخمر	عنداء الأعمى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٧٤ ص قصر المذات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٣٦ ص

القوى شام	البحر، دار التحرير، ١٩٧٠، ٩٦ ص ريثب والعرش، م. روز اليوسف، ١٩٧٦، ٥٢٤ ص الأفيال، م. روز اليوسف، ١٩٨١، ٣٦٦ ص
القوى فضل	النسم، مطبعة المعرفة، ١٩٧٤، ٥١٢ ص
فخرى فايد	هكذا هي، لجنة النشر للجامعيين، ١٩٧٢، ١٠٤ ص
فوزية جرجس يوسف	أيام من تار، مطبعة الحرية الجديدة، ١٩٧٢، ٩٢ ص
فوزية نبيب الموهي	الشهيد العظيم، المجلس الأعلى للفنون والآداب، ١٩٧٠، ١٥٠ ص
فومين لبيب	رصيد الحياة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ٣٢٢ ص
كاتيا ثابت	ولاحزاه للسيدات، دار الهلال، ١٩٧٩، ١٦٢ ص
كمال القلش	صلوة طائر غريب، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥، ١١٤ ص
لوسى مطرب	عيون طائفة، شركة عروج الأخبار، ١٩٧٠، ١٢٦ ص
محمد طويا	دوائر عدم الإمكان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢، ١١٢ ص أبناء الصمت، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ١٥٠ ص المزلاء، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ١٠٩ ص فرقة المصادقة الأوقية، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ١٣٤ ص حنان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩، ١٩٩ ص
محمد البساطي	التاجر والنقاش، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٦، ١٢٨ ص المطهى الزجاجى والأيام الصعبة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩، ١٢٨ ص
محمد جبريل	الأسوار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣، ١١٠ ص
محمد جلال	الوهم، دار لنا للطباعة، ١٩٦٩، ١٤٧ ص الأنثى في مناوره، دار لنا للطباعة، ١٩٧٠، ٨٢ ص الملعونة، دار الشعب، [١٩٧٠]، ١٦٠ ص الحب، دار لنا للطباعة، ١٩٧٢، ٣٠٠ ص الغيبان، دار الحرية، ١٩٧٥، ٢٢٢ ص لهوة الفلوردي، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ٢٢٠ ص لعبة القرية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٠، ١٩٢ ص
محمد المجددى	الحبروان، كتابات معاصرة، ١٩٧٢، ٢٢٠ ص شبان هذه الأيام، دار العلم للطباعة، ١٩٧٣، ١٤٤ ص شخص آخر في المرأة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ١٤٨ ص ليل أب يسط الظلام، دار الهلال، ١٩٧٨، ١٤٢ ص امراتك فصرى، م. أخبار اليوم، ١٩٧٨، ١٦٠ ص
محمد خليل	عندما يأتي الليل، مطبعة النهضة العربية، ١٩٧٢، ١٨٢ ص
محمد المروى	الحمد الأكبر منصور، دار آتون، ١٩٨٠، ٨٠ ص
محمد السيد شوشه	ملائكة المناب، مطابع الأخبار، ١٩٧٠، ١٥٢ ص
محمد شريف	الحياة الفدوة، مطبعة التقدم، ١٩٨٠، ٤٩٦ ص
محمد صالح القمودى	المهدى.. ولدى، مطبعة دار التأليف، ١٩٧٢، ١٥٦ ص
محمد طبالة	أحزان الكرنك، المطبعة الكنائية، ١٩٧٦، ٦٤ ص
محمد عبدالحلم عبد الله	قصة لم تتم - مكتبة مصر، ١٩٧١، ١٨٦ ص
محمد عبدالرازق صناع	حياة الأمل السعيدة، سجل العرب، ١٩٧١، ١٤٢ ص
محمد عفيف	النضاعة والحموضة، دار المطارف، ١٩٧٣، ٢٠٠ ص فتازيا فرعونية، دار الهلال، ١٩٧٣، ١٦٢ ص

- محمد علي أحمد
التوبة والحب ، مطبعة أحمد عبدالرحمن ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
عشق نشوى ، مطبعة محمد عبد ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
نشوى في أحضان الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
- محمد علي محمد
جرائم الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
- محمد يسر العروطي
الملجأ الأول والأخير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ٥٤ ص
الشيخ سالم ، دار المعرفة ، ١٩٧٢ ، ٩٦ ص
- محمد يوسف القعيد
أنهار حرة لنيلسي ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٢١٤ ص
أيام إسفاف ، مكتبة مديول ، ١٩٧٤ ، ١١٠ ص
البيات المشتري ، دار الفلال ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص
في الأسرع صبة أيام ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص
يحدث في مصر الآن ، مطبعة دار أسامة ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
الحروب في بر مصر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨
شكاوى المصري الفصحى ، دار للفكر العربي ، ١٩٨١ ، ٢٢٢ ص
- محمد ليحور
بت اليوم ، م . أنصار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص
- محمد حسن
المهاجر ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ١١٠ ص
حلية عارية ، مطبعة التجارة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٢٠ ص
- محمد دياب
أحزان مدينة (عقل في الخي العربي) ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
- محمد الشوريجي
المرود ، دار الفصحى ، ١٩٧٨ ، ١١٢ ص
- محمد عوض
فرسولة لا تلهي بسرعة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٢٧٨ ص
- محمد عوض عبدالعال
سكر مر . كتابات معاصرة ١٩٧٤ ، ١٣٠ ص
- عبد الحكيم ، دار الكلمة ، بيروت ١٩٨٠
- محمد هوري الزكي
الحرب من ذات الكأس يا هذا ، مطبعة دار نشر الثقافة ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص
أرضنا الطيبة ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص
- مختار السويل
ذرع النوى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٨ ص
- مسرة بهان الطباع
للرب من زجاج ، مكتبة الأجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ٩٦ ص
- مصطفى أمين
سنة أولى حب ، المكتبة المصرية الحديث ، ١٩٧٥ ، ٦٩٨ ص
ست الحسن ، المكتبة المصرية الحديث ، ١٩٧٥ ، ١٩٢ ص
لا ، المكتبة المصرية الحديث ، ١٩٧٦ ، ٦٥٦ ص
- مصطفى محمود
الخروج من التابوت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص
الصكوب ، دار النهضة العربية ، [١٩٧٧] ، ١٢٠ ص
- مصطفى الميجي
محطات فوق الخطر ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١١٢ ص
الراية واهدوب وأنا ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٧٤ ص
- مصطفى نصر
الصعود فوق جدار أملس ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
- مكاوي محمد
الزكوى وراء الصعود ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
- مكرم فهم
الخروج من الدائرة ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص
- ممدوح سليم
إشراق من الجنوب ، دار الفلال ، ١٩٧٣ ، ١٤٨ ص
- ممدوح مصطفى عبدالرزق
لو أنصف الدهر ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
- موسى صبرى
حيى الله الحب ، دار التحرير ، ١٩٧١ ، ١٥٨ ص
الحبان والحب ، دار الفلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
كفاني يا قلب ، المكتبة المصرية الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٥٨ ص
غرام صاحبة السمور ، م . أنصار اليوم ، ١٩٧٨ ، ٢٨٠ ص



- نادية عبادي
أبو العلاء يكتب من الآخرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩
- محب الكيلاني
لائل حمزة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٣٧٢ ص
نور الله (جزءان) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ٣٨٠ ص
علاء جاكوتا ، دار الاعتصام ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ١٦٧ ص
علي أبواب حبر ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٣ ، ١٦٨ ص
عائلة الشال ، دار الاعتصام ، بيروت [١٩٧٤] ، ١١٩ ص
ليلى تركستان ، دار الاعتصام ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٧٦ ص
رمضان حبيب ، دار الاعتصام ، بيروت ، [١٩٧٤] ، ١٤٤ ص
- حبيب محفوظ
المرابا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٤١٤ ص
الحب تحت المطر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٩٩ ص
الكركك ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص
حكايات حارثا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص
لب اللبل ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
حصرة المحرم ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ١٨٦ ص
معملة المحاليس ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ٥٦٨ ص
عصر الحب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٨٠ ص
أفراح القبة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ٩٧٨ ص
ليلى ألف ليلة ، مكتبة مصر ، ١٩٨١ ، ٢٦٨ ص
الإهداء الأسير ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
- نعم عطية
لأهر الزمن ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ٢١٨ ص
- هاد شريف
سكان العالم الثاني ، مطبعة الأملية ١٩٧٧-١٩٤٤
- نوال السعداوي
العقاب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٣٢ ص
الباحثة عن الحب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٢٤ ص
- هارون هاشم رشيد
سنوات العذاب ، عالم الكتب ، ١٩٧٠ ، ٢٢٠ ص
- هدى جاد
جريمة لم ترتكب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٦٢ ص
- يحيى الرضاوي
المنفى على المضارب ، دار الهدى للثقافة والنشر ، ١٩٧٧ ، ٢٦٢ ص
- يحيى الطاهر عبدالله
الطوق والأسورة - الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٧٢ ص
تساوير من التواب والماء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١
- يحيى محمد زكي
المواجز الزجاجية ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ٣٥٤ ص
رجل زائد عن الحاجة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٥٢ ص
نوم وشمس ولزوة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ٤٢٨ ص
- يوسف عز الدين عيسى الرجل الذي باع رأسه ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
- يوسف السباعي
إتساعه على شلبيه ، مكتبة الحائلي ، ١٩٧١ ، ٤٦٠ ص
العصر خطف ، مكتبة الحائلي ، ١٩٧٣ ، ٤٢٤ ص
- يونس الخطراوي
الإنسان والساق الذهبية ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٤ ، ١٢٦ ص



□ شكوى ماضى

١٩٧٦	ملوكوت البطاء	- بحيرى النحى	١٩٦٨	تمت القبات	- إبراهيم أنور فوق العادة
١٩٧٧	حائز الأهم العجبة		١٩٦٥	ناتر من بلدى	- إبراهيم ارجاني
١٩٧٣	لمبة الشيطان	- سعيد كامل كوسا	١٩٧٦	حبيبى يا حبيب الثوت	- أحمد دارود
١٩٧١	أبو صابر	- سلامة عير	١٩٧٦	دمشق الجميلة	- أحمد يوسف دارود
١٩٤٩	يوميات هالة	- سليم الخطار الكركرى	١٩٧٦	الحبول	
١٩٦٥	عنان من إشيلة		١٩٦٠	مى يحدو المطر	- أدبى النحرى
١٩٧٥	الرفاق المسر		١٩٦٥	جوسى	
			١٩٦٩	عرس فلسطينى	
د ت	رماد لاكنلوه الريح	- سليمان كامل	١٩٦٢	لمسب	- اميرة الخبى
١٩٠٧	طجاج الباسين	- شكوى المسل	١٩٦٢	الأراهير المسر	
١٩١٣	نتائج الإجمال		١٩٦١	ومن الرعب	- إنعام الحندى
١٩٣٧	سم	- شكيب الخاوى	١٩٦٣	الحب والرحل	- إنعام اسلمة
١٩٣٩	فطر يلهو		١٩٦٢	ترسيس	- أنور قصيبان
١٩٤٦	نوس لمسح		١٩٦٥	جلود تسحق الصرد	- بدیع حى
١٩٦٠	رداها يا أمانيا		١٩٧٣	اسلام على رصيف مخروج	
			١٩٦٢	في النفس	- جورج سالم
١٩٥٩	حجر الشباب	- صباح يحيى الدين	١٩٦١	ذهب بعيدا	- جوزيبت جنوش
١٩٦٤	المصدا	- صنف إسماعيل	١٩٦٥	عشقة حبي	
١٩٧٢	ملح الأرض	- صلاح ذهى	١٩٥٩	قصة خاطئة	- حبيب كحالة
١٩٧٣	لولز من بلدى	- صلاح مرمر	١٩٥٦	مكاتب الفرام	- حبيب كياتى
١٩٥٩	عروس العرائس	- صلاح الدين المنجد	١٩٧٠	اجراس البنسج الصغيرة	
١٩٧٦	ورقة الصباح	- عادل أبرش	١٩٥٤	المصايح الزرق	- حنايا
١٩٦٥	الانوية والحطيرة	- عبد الإله يحيى	١٩٦٦	الشرائح والمعصنة	
١٩١٨	عديسة	- عبدالرحمن الزهرلى	١٩٦٩	التلج يلى من القاعة	
١٩٥٩	باسمى بن المدموع	- عبدالسلام المعجل	١٩٧٣	الشمس في يوم خام	
	قوان الحب الثلاثة بالاشعرك مع		١٩٧٥	الياطر	
١٩٧٣	أنور قصيبان		١٩٧٥	يقايا صرد	
١٩٧٤	قلوب على الأسلاك		١٩٧٧	لنستفتح	
١٩٧٧	أزاهير مشيرى المدعاة		١٩٨٠	المرصص	
١٩٧٩	المقصودون		١٩٦٨	الفهد في مجموعة	- حيدر حيدر
١٩٧٤	من يحب الفقر	- عبدالعزير هلال		(حكايات النورس المهاجر)	
١٩٠٣	فاعة إسرائيل	- عبدالمسيح أنطاكي	١٩٧٤	الزمن للوحش	
١٩٧٠	قارب الزمن الصبل	- عدنانى حجارى	١٩٧٨	الوعول	
١٩٧٠	السديانة		١٩٥٨	جربة الناس	- خليل السباعى
١٩٧٧	الباقوسى		١٩٤٤	قصر المهاجم	- خير الدين الأيو
١٩٥٣	عصام	- عبدالوهاب الصابونى	١٩٤٨	عفاف	
١٩٥٧	اسلام فريج	- عماد تكرسى	١٩٥٠	فلسوب	

١٩٧٤	سقوط القربك	- تعجب الاختيار
١٩٧٢	الأيام التالية	- نصر شالي
١٩٦٠	من وراء القبر	- نظير رجون
١٨٨١	الفتاة الأمانة وأنها	- نيران عبده القاطن
١٨٨١	عروشه وقتنه	
١٨٨٢	أبسى	
١٩٦١	النهر وسمون	- علي الرابع
١٩٦٩	شرح في تاريخ طويل	
١٩٧٧	الف ليلة وليلة	
١٩٥٩	في الليل	- هيام بوبلاني
١٩٧٦	نزعته المسام	
١٩٥٠	أروى بنت الخطوب	- وداد مكاكي
١٩٥٢	الحب المحرم	
١٩٦٥	شقاء البحر الأبيض	- وليد إعلاني
١٩٦٩	احضان السيدة الجميلة	
١٩٧٣	المقطوع إلى أعلى	- وليد الحجار
١٩٥٩	مذكرات منحوس البدي	- وليد مدني
١٩٧٢	هرياء في أوطانها	

كتب وردت للمراجعة

- مطبع النور لو طوابع البعثة المحمدية - عباس محمود العماد - دار بعثة مصر للطبع ونشر القاهرة - ١٩٧٧
- خيوط السماء - ثروت باشا - دار بعثة مصر للطبع والنشر - القاهرة - ١٩٧٧
- ديوان شوقي توفيق وشرح الدكتور أحمد اخوان محمدي - دار بعثة مصر للطبع والنشر - القاهرة
- الأمل السامية - حامد عبد القادر - مراجعة د. عوى عبد الرؤوف - دار بعثة مصر للطبع والنشر - القاهرة
- تحريك القلب - عبد حليم - دار ألف ب - بالإشراف مع المركز القومي للبحث ونشر القاهرة ١٩٨٢
- محتويات من الشعر الرومانسيكي الإبيكيري احتاف وترجمتها د. عبد الرحمان مصري ومحمد علي بداء مؤسسة العربية للدراسات ونشر بيروت ١٩٧٩
- الفتاة عبد الحادي الصديق - وراد منير القاهرة
- الناس في كفر حسكر أحمد الشيخ ، ديت مصر - تحفاته للكتاب - القاهرة ١٩٧٩
- من وراء الحجاب ، وصنع الأحياء في تاريخ القاهرة شعر غزاد حداد دور ثيوسف ١٩٨٢

١٩٦٩	حسن جبل	- فارسي روزد
١٩٦٩	لي تسقط المدينة	
١٩٧٠	اللاجئين	
١٩٧١	الأشقياء والسادة	
١٩٧١	الحياة وهي حبي	
١٩٧٤	المحبسون	
١٩٦٣	ثم أزهق الحزن	- فاضل السباعي
١٩٦٣	لربما	
١٩٦٤	الظلمة والبهرج	
١٩٦٨	رياح كاتون	
١٨٦٥	غاية الحق	- فرسيس عراش
١٨٧٢	دار الصدق في غراب الصدق	
١٩٧٧	الصدقة والبحر	- فيروز مالت
١٩٦٥	أهلام عطرية	- فر كبلاني
١٩٧٧	بستان الكرز	
١٩٧٢	حكاية البيت الشامي الكبير	- كاظم الناحي
١٩٥٩	أبام معه	- كوكيت الحوري
١٩٦١	بند واحدة	
١٩٧٥	وهر صيف	
١٩٧٢	دعوة إلى القبطنة	
١٩٦٠	للرج تحت الشمس	- ليل البال
١٩٦٩	رهرة في شهر	- محفوظ يوب
١٩٧٥	أهل الحاشية	
١٩٧٣	نبي تيسوي	
١٩٧٨	المراك	- محمد إبراهيم العلي
١٩٧٨	القطبان	
١٩٥٥	إصرافات الشيطان الأزرق	- محمد حاج حسي
١٩٧٣	فيسوس	- محمد حسن شرف
١٩٦١	غروب الآفة	- محمد الراشد
١٩٦٥	المحمومون	
١٩٧٢	العانس العاشقة	- محمد هادي هادي
١٩٦٣	المحبسون	- محمد كامل الخطيب
١٩٧٠	من يصلح الأقدار	- صلاح سالم
١٩٦٠	جبل القدر	- مطاع صدي
١٩٦١	نار هور	
١٩٦٩	سيد قريش	- معروف الأرنؤوط
١٩٣٦	عمر بن الخطاب	
١٩٤١	طارق بن زياد	
١٩٤٢	فاطمة البسول	
١٩٦١	فقدت ولدي	- مكرم حافظ
١٩٧٠	الأبسر	- مسرح حداد
	لطائف السمر في مكان الزهرة	- ميخائيل الصفا
١٩٠٧	والقمر	
١٩٧٠	مناجاة لظواهر	- بيل سليمان
١٩٧١	السحب	
١٩٦٣	ثلج الصيف	
١٩٧٧	جرمانسي	
١٩٧٤	الشيخ ومخلو شام	- مدير العظيمة
١٩٦٤	سلاسل الماضي	- راز مؤيد العظم

بسم الله الرحمن الرحيم



أسسها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

دار نهضة طبع للطباعة والنشر

محمد ومجدي إبراهيم وشركاهم

تقدم لقرائها مختارات من فنون الرواية العربية

القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن العشرين للأستاذ علي النخعي
الحياة العاطفية بين العلوية والصوفية للدكتور أحمد عيسى خلال
ليل وأشعور أو الحب المصق للدكتور محمد عيسى خلال
قصص رومانسية للدكتور محمد مندو

١
١٦٥٠
١٦٥٠
١٦٥٠

ومن مؤلفات الأستاذ عبد الله الصاوي

نفاذ في طين مشروح ١.٠٠٠
وق عصرا صديق أحمد يوسف ١.٥٠

دعوى أوو لكم قصص
م صحتك للمرح

لبنون ٩٠٨٨٩٥، ٩٠٣٣٩٥ / ٩-٩٨٢٧
لبنان دار البعث
لبنان ٩٢٨١٥ MAILING-LBN

سجل تجاري ١٩٠٤٢٨
سجل مبيعات ٢١٨٥
سجل لوائح ٢١

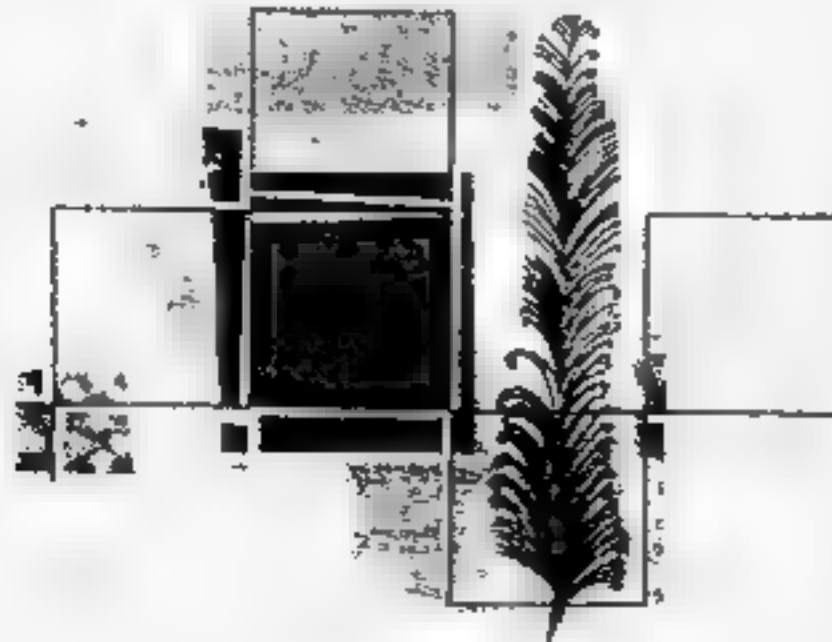
١٨ شارع كامل صديك بالمخلة - القاهرة

ومن مؤلفات الأستاذ لزوت اباطة

خيوط السناء ١٥
طوش من ذهب وعحاس ١٢٥
فهر على البيل ٧٥
عائلة الأعمى ٧٥٠
أوقات عادية ٥٠٠
الساحة في الزمان ٦٥٠

ومن مؤلفات الأستاذ محمود تيمور

أنا القائل وقصص أخرى ٥٠٠
الأيام المنة وقصص أخرى ٣٥
أزور عرف وقصص أخرى ٥٠



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المسرح

فصول

عن لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة

مجلة النقد الأدبي

شهرية

كل ٣ شهور

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل

محمود سرحان



الثقافة

الجديد

القصة

الحرية

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

بالاشتراك مع نادي القصة

الأصالة • المعاصرة

نصف شهرية

شهرية

كل ٣ شهور

رئيس التحرير

رئيس التحرير

د. رشاد شدي

ثروت أباظة

د. عبد العزيز الدسوقي

بالمرحلو

وقتريناً

عن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة

8 دنيا الشعر

عن لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة

8 السينما

الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل / بولاق / القاهرة

THIS ISSUE ABSTRACT

Tāher 'Abd Allah's literary work seeks to break out of the traditional aspects of story telling in response to the elaborateness and complexity of his reality. This is clearly manifested in his original language which is distinguished by its specific constructions and its own rules of foregrounding. From this language, Yehia al-Tāher has managed to create a world distinguished by its seriousness, hardness and depth of feeling, a world filled with motion, vigour and conflict. His novels 'al-Tōq wa al-'Isware', 'al-Haqā'iq al-qadīma Šāleha liethārit al-dahha' and 'Tashwīr min al-Turāb wa al-Mā' wa al-Sham' manifest the novelist's attempt to create a new world and simultaneously reflect the tragic and pessimistic qualities of the human condition.

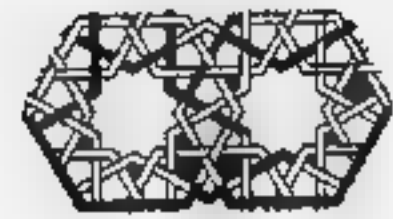
With the conclusion of the studies in the main part of this issue we come to the round-table discussion of this issue.

Several new novelists participated in discussing their problems and their concepts of the art of fiction as they actually practice it. This is followed by a review of the art of the novel through the experiments of the previous generation of novelists. Their testimonials presented here are, in fact, an important historical document.

The Literary Scene section of this volume includes an interesting critical experiment comparing al-'Arḍ and Fontamara as well as a critical review of a book, entitled *A thousand and One Nights- A Structural Analysis* and critical reviews of a number of contemporary Algerian, Sudanese, Syrian, Palestinian and Egyptian novels. Reviews of English and French periodicals devoted to the art of fiction follow and there is also a review of university theses and dissertations dealing with the novels.

Translated by: Mahmoud 'Ayād
Revised by: Nancy Salama





Lebanese writer Hanan al-Shelkh, who shows an interest in the development of Lebanese women in her second novel, entitled, 'Faran al-Shaytan'. The writer believes that her third novel "Hikāyet Zahra" represents the peak of her artistic maturity. In this novel she uses poetic language, a variety of events and evocative symbols. Through Hanan al-Shelkh's use of the stream of consciousness, she was able to reveal the Lebanese scene with its multiple conflicts which are still being played out in the present ongoing civil strife.

The next essay is not far removed from the topic of the stream of consciousness. Hamed Taher writes on "Marcel Proust's Concept of the Structure of Fiction" asserting that Proust's 'À La Recherche de Temps Perdu' is one of the high points in world fiction, despite the naivete of its characters and the simplicity of its events. According to Taher this novel gains importance from its use of the memory technique. Memory, for Proust is "a store for all feelings, emotions and psychological responses". Proust's artistic vision is based on a rational analysis of all experience as conveyed in a complex artistic mode. This novel is a work of art of the first order; it is spacious like the building of a huge and elaborate cathedral. Proust is essentially an architect, and he had always associated the skill of the novelist with that of the architect.

At the end of this part, Andrew Gibson, (lecturer at the University of London, Holloway) writes an article for *Fuṣūḥ* entitled "Some Observations on Narrative and Humour". He refers to George Meredith's observations concerning Moliere's characters who are all anti-social, and yet present a satirical perception of all that is anti-social. Laughter according to Bergson, is a punishment which society inflicts upon anti-social individuals. Gibson presents a number of patterns which deviate from the norms of classical text and which are used to evoke laughter, such as linguistic misunderstanding, foolishness, gregariousness, excessive concentration and elaborateness. The writer points out that

nothing is comic in the absolute, that laughter is controlled by social factors as much as it is controlled by psychological conditions. Moreover, it is our cultural norms and standards that impose subjects for humour. Humour in the non-classical text is based on tampering with the norms, rules, tradition and method of presentation in classical texts. Generally speaking, there are no hard and fast dividing lines between classical and non-classical texts. It is rare to find any text which is totally free of humour.

The fourth and final part, includes two articles, the first of which deals with the beginnings of the Egyptian novel while the latter deals with recent Egyptian novels.

In the first article Layla 'Anān deals with the phenomenon of "contradiction" in Al-Manfaluti's work. Specifically, a contradiction exists between his translated European novels and the novels he himself wrote. Layla 'Anān points out that the two types of novels deal with only one topic, love. The translated works revolve around the love between two children who grow together in the heaven of childhood but who become physically enamoured with each other upon maturity, causing their fall from the heaven of innocence and their subsequent damnation. Death becomes the only resolution for their problems. Al-Manfaluti's novels are primarily moral tales which attack the social corruption of women, their looseness and imitation of all aspects of European social life. These novels revolve around a man and a woman living in a state of bliss which is destroyed by their attempt to imitate the European ideal, the novel ending with the destruction of the imitators. Al-Manfaluti's own stories clearly contradict his translated novels. Layla Anan concludes that Al-Manfaluti rejected the European model in his own novels, a model which he himself presented to the Arab reader in his translated novels.

The last article in this issue is entitled "The Novels of Yehia al-Taher" by Sabri Hafez. The writer points out that Yehia al-

THIS ISSUE ABSTRACT

Maguid Toba. She concludes by pointing out the frequent use of personal pronouns and the disappearance of the traditional narrator in a manner that allows the existence of several conflicting points of view.

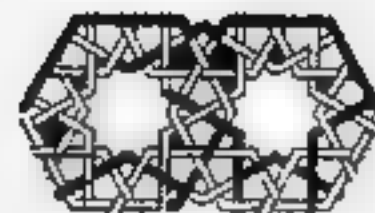
Sami Khashaba in his essay entitled "*The Generation of the Sixties — an Investigation of its Cultural Origin*" deals with a more general area concerning the generation of literary figures who started to appear on the literary scene, in general, and in the novel in particular, in the sixties. He states that this generation is motivated primarily by political troubles and that it is a generation interested in changing a fragmented and troubled world that has gone mad into a rational world that has some meaning. If most writers of this decade started by writing short stories because of their immediate impact, they have ended up by writing novels because of their far reaching and epic outlook. These writers were influenced, in varying degrees, by different intellectual, political, ideological and religious concepts, presented in Marxism, Existentialism, and Psycho-analysis. All the concepts, or views, however, proclaim this generation's urge for change and their persistent efforts towards transcending their reality.

From the cultural origin of the generation of literary figures of the sixties, Mohamed Badawi takes us to the realistic aspects of their work as manifested in their experimentation with literary form and technique. Their experiments reflected their earnest willingness to transcend the reality in which they lived and their desire to reformulate it. Badawi's article is based on the hypothesis that there is interaction between social and literary structures. The writer tests this hypothesis in his analysis of the structural and formal levels in 'Ayyam al-Insân al-Sab'a' by 'Abd al-Hakeem Qasim, 'al-Haq'iq al-Qadîm Sa'cha li'tharit al-Dahsha' by Yehia al-Tâher 'Abd Allah, 'Nigmat 'Aghustus' by Sam 'Allah 'Ibrâhîm, and 'al-Zenî Barakât' by Gamal al-Ghitânî. He concludes his analysis by pointing out that the Arab socio-economic structure has been

dominated by an anachronistic productive mode, hence its backwardness. The literary figures of the sixties were out to change their world and reformulate its basic components in an attempt to transform their putrefied reality. This is clearly seen in their use of language and in their use of elements from the Tradition, as well as from the Western experimentation with literary form.

Sizâ Qassem's study, entitled "*Irony in the Contemporary Novel*," investigates literary irony in the sixties. The Russian Formalists had a rich conception of irony which was later developed by Jakobson to become a major element in literary texture. According to Sizâ Qassem, irony seems to be the most prevalent phenomenon in the literary work of the generation of the sixties. Irony may be defined as "a strategy which makes use of the surface form of the words of the reigning regime, only to reject them and to emphasize the contrary." Irony is of a dual nature like metaphor. The writer uses irony to subjugate emotional excesses and put an end to intellectual exaggeration, as well as to call for a review of tradition in an attempt to reformulate it. In the applied part of this study the writer analyzes three novels, 'al-Zenî Barakât' by Gamal al-Ghitânî, 'Hikayât lil'amîr' by Yehia al-Tâher 'Abd Allah and 'al-Laguna' by Sam 'Allah 'Ibrâhîm to illustrate the different examples of irony.

If irony is one of the major prevalent structural phenomena in the modern novel in general and in the contemporary Arabic novel in particular, the stream of consciousness represents a new trend in the novel. Yehia 'Abd al-Dayîm in his article entitled "*The Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel*" reviews the history of this trend since its beginning in the twenties with James Joyce's novels, up to the contemporary Arabic novel, 'Mirâmâr' by Naguib Mahfuz, 'Ayyam al-Insân al-Sab'a' by 'Abd al-Hakîm Qassem, and others. He traces the impact of the stream of consciousness trend on the Lebanese novel, and its successful use by Layla Ba'labaki in her two novels 'Ana 'Ahyâ,' and 'al-'Allaha al-Mamsukha. He concludes with a study of a young



naturalistic and the realistic novel, *Le Roman Fleuve*. Thus, similar circumstances have led to the similarity of the themes and forms of the novels of these two writers.

Part three includes nine articles dealing with the elements of narrative technique and contemporary experimentation with the novel.

This part starts with a study by Fatah Ahmed, "*The Language of Dialogue in the Novel*". In this article, the writer employs a semantic perspective on the language of dialogue in the novel as revealed in writings of novelists and in the opinions of critics. This leads to the issue concerning the use of colloquia, or classical Arabic in the language of dialogue in fiction. This article, however, is a review of critical opinion rather than an applied critical study of dialogue in specific novels. Fatah Ahmed thus cites the compromising approach taken by Issa Iblid in this matter. His approach balances the requirements of art and language, by writing dialogue in fiction in a language free from overtly classical constructions interspersed with colloquial words. However, if the dialogue is short, it could be conveyed as it is. The writer then deals with the concept of the third language: a language that is neither classical nor colloquia like that of Tawfiq al-Hakim which simultaneously fulfils the requirements of the classical language and also the flexibility of the colloquial. This question of the language of dialogue is pursued in the works of Alif al-Ra'i, Mohamed Mandur, and Shukri Ayad who focus on the writer's freedom of choice and the nature of the creative experience, leaving the final arbitration of this issue to the requirements of the specific work of art itself. Hence, the issue is transformed into that of artistic and non-artistic language rather than the use of the colloquial or the classical forms.

Iftidal Osman then deals with the theme of the problematic hero in "*The Problematic Hero: Belonging and Alienation*". Novels with this theme give great importance to

the psychological make up of the problematic hero, his autobiography and his quest for new values in a world dominated by degraded materialistic values, the laws of market economics and monopolistic interests. Her study presents three types of the problematic hero novel, namely "abstract idealism," "romanticism of disillusionment," and finally, a form that mediates between these two extremes in its philosophic, aesthetic and historic aspects known as the "Bildungsroman". The study then deals with the problematic hero as he is portrayed in the Arabic novel and how his appearance was a direct result of a crisis similar to that experienced in Western culture. The crisis led to the alienation and isolation of Arab intellectuals from their world with their rejection of prevalent values, and then the initiation of the quest for new values that might give their existence more meaning and significance. Through her study of Youssef Idriss's novels, *al-Baiqa* and *Qisas Hub*, the writer points out two types of fictional characters who represent the alienated hero who in his search for belonging unites with the other which makes it possible to blend with the whole group and which allows him to participate in re-shaping its future through his revolutionary activity. In such revolutionary activity life gains significance and meaning.

Angil Boutros Samra writes on "*The Point of View in the Novel*", an issue which has been given much attention in Western criticism. The term "point of view" has two senses, on the one hand, it manifests the novelist's philosophic, social and political pre-occupations, and on the other, it reveals the relationship between the author, the narrator and the theme. The writer traces the meaning of this concept in Western criticism (Henry James, Philip Stevick, Norman Freedman, and Percy Lubbock) and presents examples of its use in the Western and in the Arabic novel. In the applied part of the study the writer analyses the novels of 'Qandil Om Hashem' by Yehia Haqi, 'Miramir' by Naguib Mahfuz, 'Al-Haram' by Youssef Idriss, 'Ghorfat al-Mussadafa al-Ardiyyah' by

THIS ISSUE ABSTRACT

fiction, yet it has not received much attention from critics. In view of this paradoxical situation **ʿAbd al-Rahmān Fahmī** stresses the importance of investigating this genre of fiction to establish its literary value. However, what may be termed "the thriller" (*al-Ruwāya al-Bōlshya*) is not just one type in Western culture, but is actually divided into two main types and a number of minor subcategories. The researcher has defined all these types concluding with a list of distinctive features for each type of thriller. All thrillers, disregarding the multiplicity of their types, have but one common effect, that of thrilling the mind, the emotions or the imagination. Finally, the writer posits that the main elements in all types of thrillers have recurred in all types of stories from the myth to the religious story and even to masterpieces of world literature. The recurrent features of thrillers have been manifested in fiction since *Oedipus* up to *The Brothers Karamazov*.

Among the relatively modern genres of fiction which have not received enough attention in this country is "science fiction". **Essām al-Bahīyy** has tried to trace the history of this genre since its first stirrings in the seventeenth century. These early attempts exhibited a staunch belief in science and in its potential to help man achieve happiness and welfare. Science fiction is a specific type of fiction which depends on imagination, thought and ability to predict the future more than it does on a well-made plot or rich characterization. In science fiction, human nature is simplistically conveyed. The writer, however, claims that a critical reading of such novels should make allowances for this fact. The writer then moves to an applied critical study of **Nihād al-Sherīf's** novel, *Qāhir al-Zaman* (*The Time Conqueror*), which portrays the problems related to the uses we make of science and our journey into the future. This novel, according to **Essām al-Bahīyy** succeeds on the technical level.

In the third article in this part, **Samia Ahmed** deals with the relationship of the novel to history. From the very start, we know that she is not really interested in the traditional

"historical novel". She is more interested in explaining the relationship between the novelist and contemporary history. First, she records the political and social changes in Egypt since the Revolution of July, 1952, and the impact of these changes on novelists reflecting the active conscience of the nation. The writer uses **al-Ghīṭānī's** *al-Zeinī Burakat* and **Naguīb Mahfūz's** *al-Karnak* which deal with revolution and democracy, as examples of the interaction of creative writing and contemporary history. She also investigates how works of art manage to become effective tools of social and political criticism. The writer considers these two novels to be honest and realistic political testimonials of a decisive decade in the history of the Egyptian people.

Mohamed Herīdī concludes this part with a study entitled "Generations in the Egyptian and Turkish Novel". This study deals with the "generation novel", a genre established by **Naguīb Mahfūz** in his *al-Tholāthiya* (Triology). **Naguīb Mahfūz's** *Tholāthiya* is a record of half a century in the life of the Egyptian society; similarly, **Yāqūb Qādrī** depicts twenty-five years in the life of the Turkish society in his novel "Panorama". Despite the fact that this study tries to find similarities between these two writers, it can not be called a comparative study in the traditional sense of the word. This study, however, succeeds in raising questions concerning the degree of similarity between these two writers. The answers to these questions, may pave the way towards an understanding of this genre of fiction which records a given period of time. **Mohamed Herīdī** has shown that the answer to this question lies in the political and economic structure of both the Egyptian and the Turkish societies during a specific period, hence the similarity in the struggle, the motivation and the objectives of the two peoples. These factors have shaped the national consciousness of these two novelists and have urged them to direct their creative abilities towards portraying the social and political struggles of their people in their novels. Strangely enough, both writers were influenced by the

THIS ISSUE

ABSTRACT



Whereas the fourth issue of *Fuṣūl* dealt with poetry in general and issues in Arabic poetry in particular, the present issue is devoted to the theoretical and applied study of fiction and the art of narration. Included are eighteen studies, divided into four main parts, which deal with the art of fiction and narration in chronological order.

The first part includes three essays, the first of which analyses the language of narration in the Arabic narrative Tradition (*al-Turāth*). The other two deal with the use of narrative elements from the Tradition such as the dream or the myth in the contemporary Arabic novel.

Nabila Ibrāhīm, in her paper "*The Language of Narration in the Arabic Tradition*," highlights the immense wealth of narrative elements in the Arabic Tradition. She also asserts that the Arabic Tradition has not received enough attention from modern critics and scholars. She, therefore, attempts to deal with this narrative Tradition from technical point of view making the utmost use of modern studies of the theory of fiction (*Theorie des Erzählens*). The researcher then attempts to relate the technical aspects of these narratives to the reader, highlighting the role of the narrator. Finally, the writer presents the applied part of her study which deals with structural and linguistic terms by listing the technical features of narratives by two great story tellers, namely al-Ghāzī and al-Hamathānī.

It is common practice to relate the origins of the short story and the novel in modern Arabic literature to Western literature. Fadwa Maltī-Douglās, however, in her essay entitled "*Traditional Elements in Modern Arabic Literature*" starts from the premise that it is not accurate to underestimate the impact of the Arabic literary Tradition on modern Arabic story writers. These writers, consciously and unconsciously, make use of this Tradition, a fact which is clearly manifested in the unity of Arabic creative writing.

In the process of investigating this claim, Fadwa Maltī-Douglās chooses to deal with one of the major elements of the Tradition, i.e., dreams with their symbolic fictional value which are fully utilised by story writers. The researcher chooses to deal with three novels, by al-Ṭayyib Ṣāleḥ, Naguīb Mahfūz and 'Abd al-Salām al-'Ogellī, as examples of the artistic use of dreams in the Tradition. These novelists do not just make use of traditional elements, but their use of such elements reveals their attitudes towards Tradition. Tradition for al-Ṭayyib Ṣāleḥ is a source of health and happiness, for al-'Ogellī a source of destruction, and for Naguīb Mahfūz, a temporary remedy for the ills of modern man.

Because the myth is one of the means of perceiving life, Waleed Mouneer, in the third essay in the first part, investigates *The Use of Mythical Elements in the Contemporary Arabic Novel* in an attempt to evaluate the significance of such use and its contribution to reality. The researcher deals with the use of myth on several levels, the levels of language, character, and events. Mouneer analyses these different levels in three contemporary novels, *al-Zuel* by Gamāl al-Ghītānī, *Dawā'ir 'Adam al-'Inkām* by Maguid Tobia, and *al-Ṭāḡir wa al-Naqāsh* by Moḥamed al-Bussāṭi. The researcher concludes that these mythical elements have enriched these novels in content and form.

In the second part of this issue, there are four studies dealing with the generic typological classification of novels. The typological classification of novels deserves more attention, but we have restricted ourselves, for lack of space, to dealing in depth with four neglected types of novels. The first study in this part, is a study by 'Abd al-Raḥmān Fahmī dealing with a genre neglected by scholars, namely that of *the detective story*. The author of this essay is also a novelist, a short story writer, and a radio and television playwright.

At the outset of this study, the writer points out that this type of novel is internationally the most widespread genre of

٢٢١١٩



مركز بحوث ودراسات في العلوم الإسلامية



طابع الهيئة العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Autar

Isam Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

FICTION AND THE ART OF NARRATION

Vol. II

No. 2

January. February. March, 1982